

يونيو ٢٠٠٨ـ العـــدد ٢٧٤

غالب هلسا من الخماسين إلى السؤال

توثيق الذاكرة الشعبية

الرقص علي الشاشة الفضية

› صورة العامة فى الخطاب السلطوى

‹ الكائنات المنسية بين الشعر والتشكيل

› أغنية إلى النهار «مسرحية شعرية»

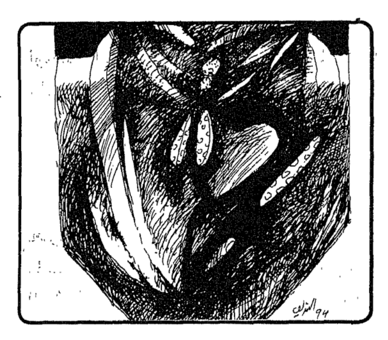
أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

تأسست عام ١٩٨٤/ السنة الرابعة والعشرون

العدد ٢٧٥ يونيو ٢٠٠٨



أدب ونقد

مستشار التحرير: **فريدة النقاش**

المشرف الفني: **أحمد السجيني**
إخراج فني: **عزة عز الدين**
مراجعة لغوية: **أبو السعود علي**

لوحتا الغلاف الأمامي والخلفي الفنانة: **فاتن النواوي**
والرسوم الداخلية الفنان: **عدنان الشريف**

الاشتراكات لمدة عام
باسم الأهالي/ مجلة (أدب ونقد): داخل مصر ٧٥ جنيها
البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدي أو البريد الإلكتروني:
Editor @ al - ahaly. com

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب
القاهرة/ هاتف ٢٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٢٥٧٨٤٨٦٧


المحتويات





الإمّعة!

شعر:

ماجد يوسف

.. واهو عمري ضاع ف المعمعه
.. خلاّ السّنان متخلقه
ملقتش شيء آخر عجب
وسفالته حتى بدون سبب
زي الرجل لو إمّعه

خانع.. وخاضع .. مُنحني
قدّام رئيسه بينحني
طمّاع .. وندل .. خسيس.. دِني
وحقارته دايما مُفجِعه

طبْع الرجل لو إمّعه

يكدب بلا خوف أو خجلْ
يطعن زمايله بدون وَجَلْ
كلامه مليان بالدّجلْ
أخلاقه هشّه مزعزعه

ودى من سمات الإمّعّيه

يمدح رئيسه نهار وليلْ
.. في طلعته وزيّه الجميلْ
.. وقدرته ع المستحيلْ
.. وازاي شموسه مشعشعه
كدّاب تمام الإمّعه

يصعد على كتاف الجميع
يطعن زميله عشان يضيع
سافل من النوع الفظيع
مثال مجسّد للضّعة

طبع الرجل لو إمّعه

ناعم كما الثعبان.. لَزِجْ
ويخشّ فـ الناس.. يمتزج
يعمل خفيف الروح.. هَزِج
وصوته زيّ الضفدعه

ودي من طباع الإمّعه

ويقول بما لا يعتقدْ
ولا عمره وفّى إذا يَعِدْ
عند المصايب يبتعدْ
وحِججُه دايمًا مُشرَعه

هذا سلوك الإمّعه

يمدح تملّيّ في الغَلَطْ
ويسوق هباله على عبَطْ

وكلامه فارغ .. جعجعه

هذا بسلامته الإمعه

سافل سفاله بدون نظير
عايش ومتربّى ف حظير
وإن جيت على علمه الغزير
تلقاه ف تحشيش وف جِعَه

هذا سبيل الإمعّه

ويرتّب السهره انسجام
لجناب رئيسه المستهام
بالبت ليلى أو سهام
والليله حمرا مشخلعه

هذا سلاح الإمعه

وحرامى له ف السرقة باع
ولذمته محيطات وساع
وضميره أحاله إلى الإيداع
وكاسات فساده مُترَعه

أهو هوّ هذا الإمعه

عايش سفالته بانتشا
.. م الصبح لما للعشا
ولا فيش كسوف عنده وخشا
.. لما يكون «ضد» و«مع»

هذا سلوك الإمّعه

يمدح رئيسه ويطعنه
يشكر أدائه ويلعنه
ويدسّ له إن أمكنه
بمكيده تِشترى مسمّعه

هذا تاريخ الإمّعه

وان راح رئيسه لـ ١٠٠ سبب
يقلب عليه من غير أدبْ
ويبتدى يبوس العتبْ
ورصيده نفاقه فيه سمعه

هذا كتاب الإمّعه

كدّاب لزقّه بامتياز
فرحان بأفكاره العُزاز
وهوّ بيته من قزاز
نفخة هوا ح تصدّعه

هذا طريق الإمّعه

أستاذ فى فن المَخلسه
وخبير فى وضع القلقسه
مين غير أسف عنيده وأسى
إن كان له فيهم منفعه

هذا تراث الإمّعه

وزعيم كبير ف الانتهاز
إن شا الله يتجوز جواز
من غير ما يفرّم ف الجهاز
وعروسته زُخره مطرقعه

هذا تاريخ الإمعه

وينتسب للحزب دور
ويصلي أو يشرب خمور
وف كل موقف له حضور
ومع الجهات الأربعه

هذي سجايا الإمّعه

عضو ف منظمة الحقوق
وليل نهار يدّيك خازوق
جمهوري وبيعشق فاروق
وفقير بيملك مزرعَه

هذا سلوك الإمّعه

وليل نهار يقرا في آيات
ويعوم ف أحضان البنات
ويبات يقّيد الرزمايات
بايدين نيراتها مولّعه

هذا تاريخ الإمّعه

ويفتي في كل الشئون
.. من الشريعه للمُجنون ؟!

وف كل شأن مواقفه دون
على كل لون متوزّعه

هذا الذى هو إمّعه

يعرف تمام إزاى يصول
يلحس جزَم حسب الأصول
لحد تاريخ الوصول
يشعر ف مزبلته بِدَعَه

هذا الذى هو إمعه

ح افضل أقول ايه وإلا ايه
ورصاصه تندب ف عينيه
لما قفز من «شىء» لبيه
ماعبدتش حاجه بتردعه

هذا الذى هو إمعه

وللأسف النوع دا شاع
بيزيد بدون أى انقشاع
أما الشريف فعلا.. شعاع
.. ماشى ف طريق ما أبدعه
.. برغم هذا الإمّعه

وادى عمرى ضاع ف المعمعه
ساب لى السّنان متخلّعه
مالقتش شىء آخر عجب
وسفالته حتي بدون سبب
زى الرجل لو إمّعه



صورة العامة فى الخطاب السلطوى

د. محمد حلمى عبد الوهاب

فى الوقت الذى يخيل فيه للبعض أن التسلط حكر على الخطاب السياسى دون غيره من الخطابات الأخرى، يصادف المرء كلا من التسلط اللغوى،

والذى يمارس العنف عبر الرموز والإيحاء، والتسلط الدينى، والذى يوهم معتنقيه أنهم يمتلكون ناصية الحقيقة المطلقة وأن ما عداه من خطابات أخرى محض وهم وضلال!!...إلخ. ومن ثم يكاد استبداد الخطاب وتسلطه يتجلى فى كافة الأصعدة ومختلف المستويات.

وبحسب ميشيل فوكو (ت ١٩٨٤)، فليس ثمة سلطة واحدة، وإنما سلطات متعددة منتشرة فوق الجسد الاجتماعى بأكمله، وفى كل هذه السلطات، أو فى داخلها هناك ضروب من المقاومة والنضالات المحددة. وهى حاضرة فى كل مكان، ليس لأنها تمتاز بتجميع كل شىء ضمن وحدتها التى لا تقهر، بل لأنها تنتج ذاتها فى كل وقت وحين. وطبقا لرؤيته هذه، يجب اعتبار السلطة وما تستدعيه من مقاومة سمة كلية الوجود للتفاعل الإنسانى.

والأمر ذاته، ينطبق بصورة أو بأخرى، على تسلط الخطاب عامةً والذى يوجد فى كل مكان وقد ينشأ عن السعى وراء أى هدف كما يمكن تحليل استخداماته طبقا لأكثر الاعتبارات المساعدة والتقويمية تنوعا. ذلك أن تسلط الخطاب إنما يستتر- كمونا وظهورا- بين شبكيات العلائق الفردية والمجتمعية، كما ينزع دائما إلى الظهور مولدا حالة من الاغتراب تعد بمثابة النواة الأولية لكافة ضروب العنف والمقاومة.

فعلى مستوى الخطاب السياسى، نلحظ أن الغرض الأساسى منه ليس الإقناع والمجادلة، وإنما الخضوع والانصياع، وبحسب آلن غولد شليغر، يستلزم الخطاب السياسى السلطوى بنية هدمية لفهم معناه، ومن ثم فوحدها قمة الهرم السلطوى تحصل على المعنى الحقيقى والكامل، فيما لا تحصل القاعدة الجماهيرية إلا على انعكاس باهت له، وهكذا لا يبقى أمام الآخرين سوى أن يقبلوا بالعلاقة المحدودة التى تصلهم، أو ما تبقى لهم من فتات المعرفة!!.

وتبعا لتعدد أنماط السلطة وأشكالها تتعدد أيضا طرق اشتغال التسلط داخل بنى الخطابات والسلطات هذه. فالسلطة الدينية، وبصورة خاصة، يمتاز خطابها بالطابع الأحادى حيث لا حقيقة تعلو فوق رغبة مرجعيتها، الأمر الذى دفع فوكو لأن يقول ذات مرة: آه! لقد أصبحت الحياة الآن أحد أغراض السلطة!!. ومن ثم، يجب التخلى عن الطرح السلطوى لخطاب السلطة والذى تُنعت به أجهزة الدولة فقط وكأن الخلايا الاجتماعية الأخرى بريئة منه!!.

ومثل هذا التنظير الذى نتبناه هنا لظاهرة السلطوية فى المجتمع إنما يرمى إلى التنقيب عن ينابيع البنيات السلطوية وعن السبل الكفيلة بالإصلاح: إصلاح البنيات العملية التى تهيكل العمل اليومى فى جميع الفضاءات، ومن ضمنها الخطابات المناهضة والتى تسعى لإيجاد بديل لتسلط الخطابات المهيمنة. فكيف ينشأ التسلط الخطابى؟ وما مدى انعكاس ذلك فى سياق تنميطه لفئات المجتمع وطبقاته العاملة؟ وما موقع الرعية من هذا الخطاب السلطوى؟ وكيف نشأ فى المقابل من ذلك خطاب إنسانى تميز به المتصوفة دون الفقهاء والفلاسفة فى الفضاء الإسلامى؟!!.

واقع الأمر أن المتسلط يسعى دائما وأبدا لفرض آرائه/أحكامه على جموع الجماهير، وبدل أن تقاومه الأخيرة تسعى إلى التماهى/التآخى معه والإعجاب به والاستسلام كلية لإرادته المتسلطة فى حالة من التبعية الشاملة. وفيما يُعظِّمُ المقهورُ أمرَ المتسلط المستبد ينهار اعتباره لذاته، فلا يرى فى الأول سوى نوع من الإنسان الفائق الذى له حق السيادة، ولا يرى لنفسه سوى فضيلة المهانة والخنوع!!.

ومن هنا، تبرز حالات الاسترلام والتزلف والتقرب، ويتحدد الاعتبار الذاتى انطلاقا من درجة القرب من المتسلط المستبد. كما لو أن الاستكانة والمهانة جزء من طبيعة العوام!! حيث تنغرس فى نفسية الجماهير مشاعر الخوف والهلع، كحالة من عدمية الوعى التى خلفتها السلطة، كل سلطة قائمة. وفى كل الأحوال تظل مثل هذه الجماهير الغفيرة فى حالة من السكون القاتل الذى يخيم فوق الرؤوس ولا تقطعه سوى فقاعات تمرد فردى، لا تلبث هى الأخرى أن تغيب، مخلفة وراءها مزيدا من القناعة باستحالة الخلاص!! فكيف ينظر الخطاب الفلسفى والسلطوى للعامة؟ وما هى محددات وأسباب تلك النظرة ومآلاتها فى دنيا الواقع؟!.

يمكن القول: إن كلا الخطابين، الفلسفى والسلطوى، يعانيان من التمييز فى النظر إلى الناس وعدم المساواة فيما بينهم. فعلى مستوى الخطاب الفلسفى،

يكفي ما كتبه أرسطو في كتابه "السياسة" من أن الفطرة هي التي أرادت أن يكون البرابرة عبيدا لليونان، وأن الآلهة خلقت نوعين من البشر: نوعاً رفيعاً زودته بالعقل والإرادة، وهم اليونانيون بطبيعة الحال، ونوعاً آخر لم تزوده الآلهة إلا بالقوة الجسمانية وما يتصل بها، وهم البرابرة، من غير اليونانيين. وأن الآلهة قد شاءت أن يكون التقسيم على ذلك النحو، ليسد البرابرة النقص الموجود عند اليونانيين، الأمر الذي يستوجب أن يظل هؤلاء عبيدا مسخرين لخدمة الجنس الأرقى، ذي العقل الرشيد!!.

وللأسف الشديد، ظل هذا الخطاب سائدا لفترات طويلة في التاريخ، متجليا في أشد الممارسات شوفينية، فعندما أقر الإسلام التقوى معيارا للمفاضلة بين الناس، كانت شريعة روما هي السائدة في بلاد الشام، وفي ظلها، كان الناس يُقسمون إلى أحرار وغير أحرار، والأحرار بدورهم ينقسمون إلى طبقتين: أحرار أصلاء، وهم الرومان، وأحرار غير أصلاء، وهم اللاتينيون. وهؤلاء بدورهم كانوا أربعة انواع: الأرقاء، والمعتقون، وأنصاف الأحرار، والأقنان التابعون للأرض.

وفي السياق ذاته، كان الأحرار الأصلاء يتمتعون وحدهم بكافة الحقوق السياسية والمدنية، فيما يحرم غيرهم من مباشرة العمل السياسي حتى ولو كانوا أحرارا غير أصلاء!!. ومن ثم، طبع الخطاب اليوناني الفلسفي في ذهنية السلطة أن عوام البشر أخساء بالطبع وأنهم خلقوا من طبيعة ترابية بحتة، وأنهم أقرب إلى الأنعام!! تُختزل حاجياتهم في المأكل والمشرب والتناسل ليس إلا!!. لدرجة أن كان اليونانيون ينفرون من الأعمال اليدوية وممن يقومون بها، ويرونها أمرا خليقا بالوضعاء من العبيد والإماء!!. ومع انتصاف القرن الثالث الهجري، تبلورت فئتان من مثقفي الإسلام شغلتا القرون اللاحقة وهما: المتصوفة والفلاسفة، وفيما كان الأقطاب يعبرون عن النهج الأشد تكاملا للتصوف في منحاه الاجتماعي والسياسي، كان الفيسلوف متعاليا على الخلق قريبا من السلطة بعيدا عن الناس في الوقت الذي يُفترض فيه للمثقفية الفلسفية أن تلبس أرقى حالات الوعي الاجتماعي.

وفي المقابل من ذلك، ظل الفقهاء والفلاسفة يعولون على سياسة التمييز بينهم كطبقة عليا في هرمية المجتمع الإسلامي وبين العامة من الرعية فيما استمر التصوف الإسلامي مرتهنا إلى هذا المسلك، التحيز للطبقات الدنيا، دون الفلسفة، ربما لأن الأصل المشائي الذي قامت عليه الفلسفة الإسلامية قد ساهم بدوره في إقصائها عن قضايا الجمهور أو لأنها قد نشأت، في الأساس، وترعرعت في كنف السلطة ورعايتها. ومعلوم أن كل سلطة قائمة إما أن تنتمي إلى أنظمة الاستقرار السياسي، أو أن تبقى متسلطة فتنتمي إلى أنظمة الطفرة والتحولات الفجائية حتى على مستوى خطابها السياسي، ولا أدل على ذلك مما يستنود الخطابات السياسية المعاصرة من تحقير للشارع العربي تارة أو كيل قصائد المدح فيه تارة أخرى. فما مصدر التسلط الذي يحكم علاقة ممثلي السلطة بالرعية في كل الأحوال؟.

واقع الأمر أن مصدر التسلط إنما ينتج فى الأساس بسبب أن عملية السلطة تفرز تناقضا فى مصالح القائمين بها والمتعاملين معها. ومن هنا، يكون تسخير وتوظيف الأشخاص والمؤسسات التى تأسست بفعل وعى السلطة بذاتها، أو بفعل الوعى الفردى لمن بيده مقاليد الأمور. وبديهى أن يكون وعى السلطة متحازا لها لا يهمه بناء الدولة بقدر ما يهمه بناء السلطة، بل إنه يرى غالبا فى بناء الدولة، كمؤسسات مجتمع مدنى بلغة العصر، قيدا يقيد السلطة ويحد من صلاحياتها!!. وليس غريبا إذاً أن يحول مثل هذا الخطاب دون تبلور أية خطابات أخرى من شأنها أن تسحب بساط السلطة من تحت قدميه بل إنه يسعى لاحتكار الخطاب الإعلامى على سبيل المثال ليستحوذ بمفرده على المعلومة ويوظفها لصالحه.

فالوعى الفردى وعىٌ أنانى بطبيعته يهدف أولا وأخيرا إلى تحقق مصلحته الخاصة، وهو لهذا السبب يختزل الدولة فى السلطة فيتفنن فى بناءها (بناء السلطة لا الدولة) وفى قوة مؤسساتها الاستخباراتية/الأمنية وفى مدى سيطرة رجالها وولائهم واستبدادهم بالرأى والمشورة تماهيا مع المتسلط والمنصب والجاه والسلطان.

وليس غريبا كذلك أن يسود منطق الرعوية فى فترات طويلة من التاريخ الإنسانى حيث كان أغلب الملوك ينظرون إلى العامة إما باعتبارهم قطيعا من الغنم، أو باعتبارهم مصدر تهديد للسلطة القائمة. ومن ثم كانت فكرة الدولة تقوم أساسا استنادا إلى حاجة المجتمع للأمن، فكانت تعرف قديما بالدولة الحارسة. وفى سبيل تأكيدها لوظيفتها هذه استعارت السلطة العلاقة الحاكمة للراعى والغنم!! وبديهى أن كل من يخرج عن حدود القطيع، تلك التى يرسمها الراعى بالطبع، تناله عصا الأخير وما أطولها وأقساها!!.

وقد ساهمت الأدبيات السلطانية التى نشأت مبكرا فى الإسلام، فى تأكيد وتأزيل وتأييد مثل هذه العلاقة. ففىُ كتابه إلى الحسن البصرى بشأن قول الأخير بالقدر، يقول الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان: "وقد عرف أمير المؤمنين أن الجمهور الأعظم والسواد الأكبر من حشو الرعية وسفلة العامة!!، ممن لا نظر له ولا روية هم أهل جهالة بالله وأهل قصور لضعف آرائهم ونقص عقولهم...يؤمنون بالقدر!». بل إن ثمامة بن الأشرس، أحد أعمدة المعتزلة، كان يعتبر العامة "أنعاما"!!. وهو قول ينم عن نظرة السلطة لرعاياها وكيف أنها، حتى وإن توددت إليها فى بعض خطاباتها تحت ضغوط ما، لا تنفك تنظر إليها باستعلائية أو كقطيع لا يقوى على حراسة نفسه وليس له من نعمة العقل والرشاد أدنى نصيب!!.

ففى نظرة السلطة لجموع الخلق ثمة مراتب ثلاثة: إذ تنظر إليهم إما باعتبارهم مجرد أدوات، أو باعتبارهم مصدر عبء لا يطاق، أو باعتبارهم عقبة فى سبيل تحقيق مصلحتها الخاصة. وغالبا ما تتعامل السلطة مع مواطنيها، ليس باعتبارهم كيانا مستقلا وإنما باعتبارهم مجرد أداة، أو عقبة، أو عبئا وحملا زائدا عن

الحاجة.

فالناس/الأدوات، ليسوا فى نظر السلطة سوى مادة رهن تصرفها، يتم التلاعب بهم وبمصيرهم لخدمة سطوة السلطة وتوطيد أركانها، أو تأزيل وجودها فى صراعها مع السلطات الأخرى. فهم بمثابة وقود الحروب والمعارك يتلقون بدلا عن السلطان طعنة سيف أو ضربة رمح تحت دعاوى من قبيل الموت فى سبيل الوطن!!. وهؤلاء دائما ما يزج بهم المستبد فى الحروب أو يستخدمهم للترويج لعظمته وعلو مقامه، فى مختلف عمليات التبجيل الزائف، ولا أدل على ذلك من توظيف السلطة للمثقفين والإعلاميين!!.

والناس/العقبة، هم من يمثلون مصدر الخطر والتهديد الحقيقى أمام كل سلطة قائمة، وليس بالطبع على كيان الأمة!! وهم الذين يشككون فى شرعية المستبد ومشروعية ممارساته. وفى المقابل تنظر السلطة للصنف الثالث، الناس/العبء، باعتبارهم شرائح زائدة عن الحاجة فى مجتمع الخُمس، على حد تعبير مارتن وشومان، حيث يستحوذ خُمس السكان على معظم الثروات والخيرات ولا يتركون للأخماس الأربعة الباقية إلا الفتات!!.

هكذا تنظر السلطة لعامة الخلق كعبء لا يحتمل على قلبها، فتلك الكتلة البشرية المكررة دائما وأبدا، والتى لا لزوم لها بنظر السلطة، تضيق الأخيرة بوجودها فضلا عن مطاليها وحقوقها. ويكفى للتدليل على ذلك كيف تنظر معظم السُلطات العربية إلى شبابها بهذا المنطق بدلا من أن ينظروا إليهم كفرصة سانحة لبناء المستقبل وكرصيد استراتيجى لخلقه وصناعته، باعتبار أن الموارد البشرية ورأسمال البشر يشكل ٦٤٪ من عناصر الإنتاج والتنمية.

ومن هنا يغترب المثقف "الأداة" عن ذاته وربما عن مجتمعه برمته!!. وبحسب آلفن جولدنر، تقف بعض العوائق حائلا دون تحقيق فرص أعلى للحراك الاجتماعىSocial Mobility لهؤلاء المثقفين، ممهدة لنوع من الاغتراب السلبى يتجسد، فيما يطلق عليه عبد الله العروى "الخبرات الضئيلة بالحياة العامة"، حيث يتعالى المثقف عن قضايا الشارع ويلوذ بقضايا السلطة أو قضاياه الفكرية مترفعا عن المشاكل الحياتية بدعوى تفاهتها، وذلك عين ما تريده السلطة للمثقف، أن يكون غير ذى صلة بقضايا الجمهور- باستثناء تلك التى يهمها الإطلاع عليها- ما دام يمتلك سلطة الهيمنة على العامة، وما دام يستقطب مستمعين ومريدين وأتباعا.

وهكذا تابع فلاسفة الإسلام مقولات أرسطو فراحوا يحذرون على المستوى النظرى من الكلام فى دقائق الفلسفة وعلم الكلام أمام العوام!! فى الوقت الذى توطدت فيه علاقة المتصوفة بالعامة وللدرجة التى صرح فيها أبو طالب المكى فى كتابه "قوت القلوب" بأن الأبدال إنما انقطعوا فى أطراف الأرض واستتروا عن أعين الخلق لأنهم لا يطيقون النظر إلى علماء العصر ولا يصبرون على الاستماع لمثقفى هذا الوقت، وأنهم يفضلون العوام على المثقفين لأنهم لا يموهون فى الدين ولا يغرون المؤمنين ولا يدّعون أنهم

علماء، اذا فهم (العامة) إلى الرحمة أقرب ومن المقت أبعد!!.

ذلك أن التصوف، بمنحاه المعارض للسلطة، الزاهد فيها، المترفع عن الرئاسة، والمتعاطف مع العامة إنما تشكل بوصفه نقيضا لسلطة الدين كما مثلها فقهاء السلطان، وقد استطاع المتصوفة أن يكونوا بمثابة الوعاء الذى ضم أرواحاً غير نخبوية فى جعبته، كما أدى انفتاحهم وتفاعلهم وتضامنهم ونزعتهم الإنسانية التى يمتازون بها عن غيرهم، إلى تسرب التصوف وتغلغل مبادئه فى النفوس على نطاق واسع، حتى شمل هذا التسرب طوائف كانت مهمشة فى المجتمع الإسلامى، محتقرة على الأخص فى الخطاب السياسى والثقافى، كالشطارين والعيارين والفتيان، ممن لا حظ لهم إلا فى التوبيخ ولا نصيب يخصهم إلا من التقريع!!.

وفيما كان فقهاء السلطة ومؤرخوها ينعتون العامة بأشد الألفاظ تحقيراً، وإلى الحد الذى قرر فيه الطرطوشى، فى الحوادث والبدع، أن "تثقيف الرعاع فساد للدنيا وتفقه السفلة إفساد للدين"!!، وفيما كان فقيه السلطة مبتعداً عن الناس وشواغلهم بتعاطيه والسلطة القائمة، كان الولى قريباً من الله قريباً من الناس. وقد بالغ ابن مسرة الأندلسى فى تثقيف العوام حتى بلغ فيهم مبلغ الحكيم فى أمته، الأمر الذى أثار فقهاء السلطان ضده، إذ "ذعر أهل السنة وتوقعوا منه البلية"، فيما يذكر ابن حيان فى المقتبس!! ومن ثم، تآمروا عليه عند الخليفة الأندلسى وزعموا بأن له شبهاً بالمهدى وأنه يمثل خطراً على الدولة فأرسل فى طلبه غير أنه مات فى الطريق.

وفى الواقع، لم يكن خوف هؤلاء من أن ينال أولئك الرعاع، على حد تعبيرهم، حظاً من العلم، فقد كانوا فى كل الأحوال يمثلون مرجعيتهم الدينية وقت أن يتعلق الأمر بفتوى سلطانية، وإنما كان جل خوفهم من طبيعة العلم الذى يلقيه الولى على مسامعهم وما يفضى إليه من نتائج تهدد طبيعة موقفهم فى بناء السلطة وهرميتها، وما يتعلق بإعادة ترتيب القوى العاملة فى الإسلام وفق الإلهام الصوفى. فكيف يقبل فقيه السلطة معطيات الولاية الصوفية وهى تسحب ثالوث السلطة والرفعة والمكانة من تحت قدميه وتقذف به تحت حذاء الولى؟ وكيف يقبل هؤلاء الخطاب الصوفى الذى يخاطب هؤلاء الرعاع!! قائلاً لكل واحد منهم "وفيك انطوى العالم الأكبر؟!".

وسرعان ما نشأ لاحقاً ما يمكن تسميته بالخطاب الصوفى الشعبى، نظرا لارتباط المتصوفة بالأوساط الحضرية المسحوقة، وبالفئات الاجتماعية المهمشة، وبكل أولئك الذين لا يستطيعون التوصل إلى امتيازات الطبقات الميسورة (كالتجار، وملاك الأراضى، و"المثقفين" المرتبطين بممارسة السلطة أو المحميين من قبل الأمراء وتصيرى الأدباء)، وفيما بعد، تطورت علاقتهم بالطبقات الكادحة بعد القرن الحادى عشر الميلادى باتجاه ربطهم بالطبقات الخطرة أو المعارضة، كجماعة الفتوة، والعيارين. وإن كنا لا نعدم وجود طبقة صوفية أرستقراطية، والتى على خلافها راح الحلاج يختلط بالناس ويعاشر أبناء الدنيا، ومن ثم استشعرت السلطة خطرة فقتلته شر قتلة ■

أدب ونقد

مسرحية شعرية

أغْنِيَــــــةٌ إلَى النَّهَــــــارْ

إهداءة:

إلى ليلى القيروانية

الظامئة أبدا .

السمَّاح عبد الله

بَدْء القولْ

من تعب من الفكر وقف حيث تعب ، فمنهم من وقف فى التعطيل ، ومنهم من وقف فى القول بالعلل، ومنهم من وقف فى التشبيه، ومنهم من وقف فى الحيرة فقال لا أدرى، ومنهم من عثر على وجه الدليل فوقف عنده فكلٌ عنده. فكل إنسان وقف حيث تعب ، ورجع إلى مصالح دنياه وراحة نفسه وموافقة طبعه. فإن استراح من ذلك التعب، واستعمل النظر فى الموضع الذى وقف فيه مشى حيث ينتهى به فكره إلى أن يتعب فيقف أيضاً أو يموت.

ابن عربى

المنظر

مكانٌ مُتّسِعٌ ، خاوٍ تماما ، ليس فيه أى شيء ، صخرةٌ هنا ، وحَجَرٌ هناك ، الحوائط ترابيةٌ متهالكة ، وثمة كوّةٌ لمعرفة الوقت ، المكان تغلفه ظلمةٌ ما ، رمادية ، ليست سوداء ولا داكنة ، وإنما تسمح برؤيةِ تفاصيل المكان ، وملامح الشخوص

الزمان

زمانٌ ما .

ليلٌ دائمٌ .

الشخصيات

المرأة

الرجل

الأب

بلا ملامح تقريبا ، بلا عمر ، منكوشو الشعر ، يرتدون ملابس مهلهلة من الجلد البدائى لستر العورات فقط ،

الرجل والأب يغطى وجهيهما الشّعرُ ، ولحيتاهما طويلتان وقذرتان ، من الواضح أن شخصيات المكان معزولةٌ تماما عن الواقع .

المشهد الأول

ينفتح الستار على المرأةِ والرجل ، منزَوِيَيْن ، كل فى ركن فى مواجهة الآخر ، من الواضح أنهما فى حالة هزال وضعف كاملة .

(تقف المرأةُ ، تروح وتجىءُ ،
تلتفت إلى الرجل ، الذى يبدو
وكأنه نائم فى قعدته ، تهز كتفيه ،
فينتبه)

المرأة :

هل حان موعدُنا ؟

الرجل :

أظنه اقترب

المرأة :

أنظر من الكُوّةِ حتى
، نعرفَ الوقتَ

(يتسند الرجل على الحائط ،
ويشب برأسه حتى يصل إلى
الكوة ، من الملاحظ أنه يبذل
مجهودا كبيرا)

الرجل :

، الغبارُ صار عاليًا
، ويمنعُ الرؤية
لعله أصبح عشرين ذراعًا

المرأة :

هيا
، لنبدأ الغناء

(يمسك الرجل خشبةً مجوّفةً
ومثقوبة ، كأنها آلة نفخ ،
ينفخ فيها ، فتصدر ألحانا شجيةً ،
تتكىءُ المرأةُ بظهرها على أحد
الحوائط ، ممددةً ساقها اليمنى ،
وعاقدةً يديها على ركبة ساقها
اليسرى المنثنية ، على إيقاع الألحان
تغنى المرأة)
يا أيها النهارْ
يا سيدَ الشمسِ وصاحبَ الأمطارْ
يا أجملَ الذكورِ
، يا ربيب الفرَحِ
خُطَّ على حيطانِ هذا المطرَحِ
هذا المكانُ منذ أعوامٍ
، يلفه الغبارْ
وخاصمتنا الشمسُ والأنهارْ
وجسمُنا مع الظلامِ صار يابسا
ووجهُنا
، أصبح عابسا
وأكل الجوعُ الكبارَ والصغارْ
وطوّف الجفافُ حولنا
وسكن الخرابُ دُورَنا
وطال الانتظارْ
وطال الانتظارْ
يا أيها النهار
(يلقى بخشبتِه المجوفة فى يأس)
قد جفَّ حلقى
، لم أعدْ أقدر أن أواصِلَ العزفَ
، وذلك النهـــــارُ لن يجىءَ

بالغناء
المرأة :
ليس لدينا غيره
الرجل :
، جرّبتِهِ سبعةَ أعوامٍ
، ولم يجدِ
المرأة :
لابد أن يجدى
، فقد سمعتُ أمى ذات مرةٍ تقول
إن النهارَ طيبٌ
، ويعشقُ الأغانى
والشمسُ لا تزور أى قطعةٍ
، ليس بها لحنٌ
، ولا صوتٌ شجىّ
كانت تقول إن قطرات المطرْ
لكى تجيئنا
لابد أن تهطلَ فى إيقاع دقة الأغانى
الرجل :
دعى الغناء الآن
، حلقى صار جافّا
، شرِّبينى قطرتىْ
المرأة :
ميعاد شربنا لم يأتِ بعدُ
، فلنعُد إلى غنائنا
، لتنفخ الآن
، ولكن فى حنينٍ
وأنا سوف أرقرقُ الصوتَ
، خفيفا
، ونديا

، وطريا
، سأغيّر الكلامَ بعض الشيء
، سأقول للنهار كلماتٍ أخرياتٍ
، غير ما اعتدنا عليه
، مثلا
، أعطيه وصفَ أحدِ الفرسانْ
يشق ذلك الغبار
حاملا فى جيبه الشمسَ
، وفى كفيه غيمتين
وحينما يدنو من المكان
، سوف يرمى غيمتَيْه فى الفضا
، وقبل أن تلامسَا الأرضَ
، سيخرجُ السيفَ
، يشقّ الغيمتين فى بطنهما
، فتهطلان
لا بأس لو أضفيتُ لمحةً جنسيةً على تلامسِ السيف
، ببطنِ الغيمتين
، لن يكونَ ذلك التلميحُ واضحًا
، وإنما
، سأُخفِضُ الصوتَ
، وأُغمضُ العينين
، معْ تنهيدةٍ
، وبُحّةٍ خفيفةٍ
، وحركات راحتيّ
، والنهارُ مثلما كانت تقولُ أمى
يفهمُ قصدَنا
، من غير أن نبوح
الرجل:

لكننى لا أستطيع أن أنفخَ
، مرّةً أخرى
، لنُرْجِىءَ الأمرَ إلى ميعادنا التالى
حينئذٍ
، أكون قد أعددتُ نفسى للحنينِ فى الألحانِ
، مثلما يجدر بالنهار
المرأة :
إذن
، أنظر من الكوّةِ حتى نعرف الوقتَ
(بلهفة يتسند على الحائط ، ويشب برأسه حتى يصل إلى الكوة)
الرجل :
، لقد حان
، وأصبح الغبارُ عاليا
، على ارتفاع خمسين ذراعا
المرأة :
حقا
، أنا ظامئةٌ أيضا
، لنشربِ الآن
(تخرج من جيب جلدتها الأيسر قارورة الماء ، ترفعها وتنزل قطرة فى فمها ، تبتلعها ، وتنزل قطرة أخرى ، تبتلعها ، وتتجشأ ، يقترب الرجل منها ، يجلس على مقعدته ، ويرفع رأسه فى اتجاهها ، فاتحا فمه ، فتقطر له قطرة قطرة ، يمرر يده على معدته ، يقوم ، ويتجول فى أرجاء المكان ، ثم يلتفت إليها متسائلا)

الرجل :
وبعد أن ينفد ماءُ هذه القارورة
ما الذى سيحدث ؟
المرأة :
سيقبل النهارُ
وقبل أن ينفد ماؤنا
، ستهطل الأمطارُ
الرجل :
(منتبها)
أين أبونا ؟
، علّه لم ينتبه إلى موعد قطرتَيْه
المرأة :
، قد سئمت منه
، لا يريد أن يموت
لذا
علّقتُه منذ الصباح فوق الشجرة
العجوز
ربطتُ رجليه بفرعها
، وكان يضرب الجذع براحتيه
، مثل قطةٍ
، ويبكى
وها هو الآن مُدلّى
الرجل :
، هل صارحتِه بأننى حفرتُ حفرةً
على مقاسه
، لأجله
، وأنها جوارَ أمّنا ؟
المرأة :
لقد فعلتُ
، بل زيّنتُ فى عينيه أن أمى عندما
فاتحتُها
، بفكرة الموتِ
، ارتضتْ
وها سبعةُ أعوامٍ على رحيلها
، مرّتْ
، ولم نزل نذكرُها
الرجل :
وهل تظنين بأن صلبه يمكن أن يقنعه
، بالوت ؟
المرأة :
، إن لم يقتنع
منعتُ عنه التمرتين فى الغداءِ
، والقرقوشةَ التى يبلُّها بقطرةِ المياهِ
، فى العشاء
وهكذا
حتى يموتَ من تلقاءِ نفسِهِ
الرجل :
(بفرحٍ غامر)
ساعتها
، تزيدُ حصّتانا فى الغداء والعشاء
المرأة :
(ناظرةً إليه بتذمر)
، بل تزيدُ حِصّتى وحدى
الرجل :
(متلعثما ، والرعب بادٍ فى عينيه)
نعم
وانما قصدتُ أن أقول
(بصوتٍ أكثر انخفاضا)

، إن تمرتىَّ ليستا كبيرتين
، مثل تمرتيكِ
، دائما
، تكونان كحبَّتى حصى
المرأة :
(تكون قد اقتربت منه ، تشده
من شعره ، رافعةً رأسَه إليها)
كلامُك الثرثارُ لا يروقنى
، ووجهُك القبيحُ لم أعد قادِرةً
، على احتمالِه
(تسحب يدها من شعر رأسِه ،
فيسقطُ على الأرضِ ، تواصل
حديثها بصوتٍ جهورىّ)
قرار
من هذه اللحظة يا صديقى
، تمرتاك سوف تصبحان تمرةً واحدةً
(يشهق الرجل مرتعبا ، فتواصل
المرأةُ تلاوةَ قرارها)
ولا عشاء حين يأتى موعد العشاء
لك
فترة صمت
(تتجول خلالها المرأةُ فى أرجاء المكان
،
بينما ينهار الرجل فى أحد الأركان ،
واضعا
يديه على ركبتيه ، يبدو كأنه يتضاءل
،
تلتفت المرأةُ للرجل مستفسرةً)
هل حان موعدُ العشاء ؟

الرجل :
أظنه اقترب
المرأة :
أنظر من الكُوَّةِ حتى نعرفَ الوقتَ
الرجل :
(ينهض خاملا ، كأنه لا يقوى على
الحركة ، ينظر من الكوة الضيقة فى
الجدار ،
يقول بصوت عالٍ)
ما كل ذلك الغبار
لقد علا
، وصار بارتفاع سبعين ذراعًا
(يجلس فى إعياء)
المرأة :
(ترفع حجرا معقوفا ، وتخرج من
تحته قرقوشةً
صغيرةً ، بحجم ورقة الكوتشينة ،
وترش عليها
قطرة من قارورة الماء ، ثم تنفخ فيها
وتبدأ فى
قضمها ومضغها بنهم ، ثم بتأنٍ ،
ثم بتلذذ ،
بينما الرجل ينظر إليها فى جوع
كبير ، وحرمان
طاغٍ ، بعد أن تزدرد القطعةَ الأخيرة
من القرقوشة ، تتمتم)
، هذه قرقوشتى
صغيرةٌ
، ولا تسد جوعتى



)تخـرج من تحت الحـجـر المعـقـوف
القرقوشة الثانية ،
وتكرر ما فعلته بالأولى ، وتبدأ فى
مضغها بهدوء ،
واستمتاع ، يبدأ الرجل يزحف إليها
على يديه وركبتيه ،
فى مذلةٍ واضحة، تنتهى من القرقوشة
الثانية ، وتقول)
وهذه قرقوشتك
صغيرةٌ أيضا
، وما أزال جائعة
(تخـرج القـرقـوشـة الثالثة ، تكرر
الطقوس ، وتمضغها ،
ولـكـن هـذه المرّة بـتـلـذذ بـطـىء ،
واستطعام هادىء ،
الرجل يدور حولها فى وضعه الزاحف
، منتظرا أن
تلقى إليـه بقطعـة ، مع آخـر قطعـة
تمضغها من
القرقوشة ، تتمتم باستمتاع وكأنها
تخاطب نفسها)
ما أجمل القرقوشة التى كانت نصيب
أبى
حقا
، لقد شبعت
تنظر ناحيـة الرجل ، فإذا به مكومٌ
فى أحد الأركان ،
بعـد أن فـقـد الأمل نهـائيـا فى أية
قطعة ، تخاطبه

بصوت منخفض)
فى مثل هذه الليلة من عامين
أتيتَنى
، وقلتَ لى :
، أحبك
لستَ ناهِدىَ فى رفقٍ
، وقبّلتَ فمى
، وعنّقِى
، وسُرّتى
، وفخِذىّ
، قَلّبْتَنِى على بطنى
، مشتْ شفتاك فى كتِفَىّ
، فى سلسلةِ الظهرِ
، وفى رِدْفَىّ
، فى باطن رجلىّ
، عدلتَنى
، أغمضتُ عينىّ
، وفتّحتُ مسامى
أعطيتنى
، كنتَ كقصّابٍ وكنتُ كالذبيحة
أعطيتنى
كنتَ كحطّابٍ وكنتُ شجرة
أعطيتَنى
، كنتَ كمطرٍ نازلٍ
، وكنتُ تربةً شقّقها انتظارُ البَلّ
، لا الجفافْ
(مـا زال الرجـل فى ركنه مكومـا ،
يستمع إليها ،
فيـتـضـاءل ويزداد تكوُّرا ، يبـدو فى

حالة خوف ،
تواصل المرأة بعد فترة صمت)
من هذه الليلة يا رفيقى
، وأنا
، ذبيحةٌ
، وشجرةٌ
، وتربةٌ شقّقها انتظارُ البلّ
، لا الجفاف
(تسترخى فى وضعٍ أنثوىّ مثير ،
وتقول له)
ألم تعدْنى منذ عامٍ
، أننى أنا وأنتَ سوف نقضى ليلةً
دافئةً ؟
الرجل :
(فى انهاك تام)
نعم
، أنكر أننى وعدتُ
المرأة :
(بدلال)
هيا إذن
، فإننى أكاد أحترق
الرجل :
(برهبة ورعب باديين)
لا أستطيع
المرأة :
(ناظرة إليه بتذمرٍ ، ولكن فى رجاء
)
لا تستطيع
، كل مرة لا تستطيع

الرجل :
، صدّقينى
، كل مرّةٍ أظن أننى سأستطيع
، غير أن جسدى يعوقنى
، أحسّ أنه من الورق
وليس من لحم ودم
المرأة :
(بحرمان لا نهائى)
إذن تعال
، قبّلنى فقط
الرجل :
وهل ترضيك قبلةٌ ؟
المرأة :
(بصوت يكاد لا يخرج من فمها ،
وباحتياج فائض)
، تعالَ قبّلنى
، أو المسنى
، أو انفخْ فى فمى
، أو سوّ شعرَ رأسىَ الهائجِ
، قل كلاما ما
، ولا تفعلْه

(يبدأ الرجل فى الزحف ناحيتها على
يديه وركبتيه ،
وقبل أن يصل إليها ، يكون قد سقط
من الإعياء)

ستار

المشهد الثاني

المكان نفسه ، في المنتصف تجلس المرأة ، وأمامها الرجل ، وعلى مسافة منهما يجلس الأب الرجل والأب في حالة إعياء وانهاك تامة ، غير أن الأب يكاد يشرف على الموت

الأب :

(بصوت يكاد لا يخرج منه)

أريدُ قطرةً واحدةً فقط

أبُلُّ شفتيَّ

، لي يومان لم آكلْ ولم أشربْ

لِتَرْحَمِينِي يا بُنَيَّتِي

المرأة :

(ضربه بفرع الشجرة على رأسه)

منذ جلستَ معنا

، وأنتَ لا تملّ من تكرار ذلك الهُراءِ

، ليتني ما جئتُ بك

ليتني تركتُ جسمك العجوزَ في الغبار

لكي تموتَ مصلوبا

، وحيدًا

، ناشِفًا

، على فروع الشجرة الناشِفة العجوز

(تعاود ضربه مرّة أخرى)

إن لم تكن مللتَ من تكراره

، فقد مللتُ من سماعه

ماذا تريد أن تفعل بعد كل ما فعلت

؟

عشتَ كثيرًا

، وتزوّجتَ

، وأنجبتَ

كنتَ في هذا المكان

عندما كان به عشرون رجلا وامرأةً

، وكان كل رجلٍ

، يأكل وحده أربعَ تمراتٍ

، ويستمتع بالنهار

كان النهار يملأ المكان

وكنتَ تستطيعُ أن تجلسَ في الشمسِ

تمدّ رجليك

، لتشربا منها

، وتمنحاك خَدَرًا حلوًا لذيذًا

، يتمشّى في حناياكَ

، فتسترخي

أما اكتفيت :

أما شبعت ؟

الرجل :

(متهالكا)

أريدُ تمرةً أخرى

، وقطرةً واحدةً

، كي أستطيعَ أن أقبلك

المرأة :

(باستهزاء وهي تقلده)

كي أستطيع أن أقبلك

(تواصل حديثها كالحالة)

إني أريدُ أن تفي بوعدك القديم

أريدُ ليلةً دافئةً كاملةً
تبدأها بالقبلاتِ
، وتضمُّنى بكفّتيكَ
، ناهداى لم يمسّا منذ أعوامٍ بعيدةٍ
، أرسد أن تجوسَ راحتاك فى بطنى
، وفى فخْذىْ
أريدُ أن تفعلَ فىّ ما سمعناه من الجدود
، عندما كان هنا فى ذلك المكانِ
، عشرون امرأة
وحفنةٌ من الرجال
وكان كل رجلٍ وامرأةٍ يُمَضّيَانِ ليلةً دافئةً
، كاملةً
على الأقلِ مرّتين فى السنة
(تنظر للرجل وكأنها تذكرتْ شيئا)
هل أنتَ خالى أم أخى ؟
الأب :
(بصوت شديد الانهاك)
أريدُ قطرةً واحدةً فقط)
الرجل :
أظننى أخوكِ
، كانتت أمنا تحملنا على ذراعيها معا
كنتُ أنا أطولَ منكِ
، كنتِ تَحْبينَ ولا تمشين مثلى
المرأة :
لا
، أظن أن أمى ولدتك

من أبيها
الأب :
، قطرةً واحدةً
المرأة :
(تواصل حديثها)
، سمعتُها تقول مرةً
، إن أباها وأبى قد منحاها ليلةً دافئةً
ذات يوم
وبعدها حملتْ
وكنتَ أنت
الرجل :
من تستطيعُ أن تقولَ إن رجلا بعينه
، أبو ابنِها ؟
إن النساءَ يضطجعْنَ للرجالِ
، مثلما يأكلنَ أو يشربْنَ
، أو يمشينَ أو يقعُدْنَ
، أو يبكينَ أو يضحكن
وفجأةً
، تمتلىءُ البطونُ بالأبناء
المرأة :
هذا زمانٌ مرّ
عندما كان الرجالُ يملأون ذلك المكان
وعندما كان الرجالُ
، قادرينَ
الأب :
، قطرةً
المرأة :
، وعندما كان لدينا شجرٌ

، ومطرٌ

، وخشبٌ

، ونارٌ

وعندما كان يجيئنا النهارْ

(تنظر لأبيها باشمئزازٍ وتخاطبه)

إذا وافقتَ أن تموت

أعطيك تمرةً

، وقطرتىْ ماءٍ

، وقرقوشة

الأب :

(فى إنهاك تام)

موافقٌ موافقٌ

المرأة :

وإن عاندتَ

الأب :

، كلا سأموتُ

)تخرج من جيب جلدتها الأيمن تمرةً ، تدقق

النظر فيها مليا،وتقول)

، تمرةٌ كبيرةٌ

، وأنتَ هكذا أو هكذا ميّت

(تعيدها،وتخرجَ غيرها ، أقل حجما ،

ينهض الرجل

مستندا على الحائط ، ويبدأ فى الاقتراب

منهما ،

ترمى المرأةُ التمرة على الأرض ، فينقض

الرجل

ليخطفها ، فتضربه المرأة بفرع

الشجرةعلى مؤخرته ،

فتقع التمرة بجوار الأب ، الذى يمد يده

بسرعة،

ويلتقطها ، يضعها فى فمه بلهفة ،

ويلتهمها ،

يستمد بعض القوة ليسند جسمه على

الحائط ،

وبعد أن يمضغها يقول)

الأب :

وعدتِنى بقطرتىْ ماءٍ

، وقرقوشة

المرأة :

نعم وأنت

وافقتَ أن تموت

الأب :

نعم نعم

المرأة :

(تخرج من جيب جلدتها الأيسر

قارورة الماء ،

يبدأ الرجل فى الدوران حول المرأة

والأب ،

بينما ينبطح الأب على ظهره ، رافعا

يديه

الاثنتين فى لهفة ، وفاتحا فمه على

آخره ،

تسقط المرأة قطرة فى فيه ، وتقول)

ألقطرةُ الأولى

الأب :

إلىَّ بالأخرى

إلىَّ بالأخرى

المرأة :

(تســقط القطرة الثـانيــة ، مــازال

الرجل يدور

حولهما ، تقول)

القطرةُ الأخرى

(تعيد القارورة لجيب جلدتها)

الأب :

(ينهض ، وكأنه استعاد بعض قدرته

على

الحركة ، يمد يده إليها كالمتسول)

وعدتِنى أيضا بقرقوشة

المرأة :

(ترفع الحــجـر المعـقــوف ، وتخــرج

قرقوشة ،

وترميها إليه ، يهم الرجل بالتقاطها

،

فيسبقه الأب)

وها أنا وفّيتُ بالوعد

منحتُك التمرةَ

، والقرقوشة

وقطرتىْ ماءٍ

الأب :

(يقــول مــســتــجــديا ، وهو ممسكٌ

بالقرقوشة)

أريد قطرةً واحدةً فقط

أبُلُها بها

المرأة :

ليس لدىّ أىُّ شىءٍ آخرٍ لأجلك

الأب :

لا بأس

، فلأفتّها بإصبعىّ

، ثم أزدردها كأنها تمرة

(يقـسـم القـرقـوشـة إلى نصـفـين ،

والنصف إلى

نصـفـين ، وهكذا حتى تصبح قطعـا

صغيرة ،

فيفركها كلها بيديه ، ثم يلقى بها فى

فمه .

بعدها يتسمر مكانه)

المرأة :

(بحسم)

آن أوانُ الموت

الأب :

(مرتجفا ، ومرتعبا)

، أمهلينى لغدٍ

، أريد أن أكمل هذا اليوم

، لن أحتاجَ تمرةً

، ولا ماءَ

فقط

، أريدُ أن أعيش بعضَ الوقت

المرأة :

(تتقدم إليه ، تغير لهجتها ،

وتخاطبه كالحالمة)

الموتُ ليس سيئا كما تظن

فعندما تنام فى الحفرة

ويلفّك الترابُ

، سوف تأتيك عصافيرُ ملوّنة

تدور حول كتفيك

وتنفض الترابَ عن عينيك
وتطلق الزقزقة الجميلة
فتفيق
وعلى مرمى البصر
ستبصر الجبل
ألجبلُ الذى تأوى إليه هذه العصافيرُ
الملوّنة
انهض
وسِرْ وراءها
وكلما خطوتَ خطوةً إليه
ستحسّ أن الشمسَ من ورائه
، تبدأ فى الشروق
الأب
تبدأ فى الشروقَ ؟
المرأة :
وكلما اقتربتَ منه
، يبدأ النهارُ
الأب :
، يبدأ النهارُ ؟
المرأة :
، فاصعد الجبل
فثَمّ رجلٌ يستقبل الموتى
، بهىٌّ
، رائعٌ
، وطيّبُ الكلامْ
يمدّ كفه اليمنى إليك
مملوءة تمرا
الأب :
مملوءة تمرا

المرأة :
وكفّه اليسرى
، بها خبزٌ طرىٌّ لا تبلّه بالماء
الأب :
خبزٌ طرىٌّ لا أبله بالماء ؟
المرأة :
وبعدها
، سيهطل المطر
تشرب منه ملء راحتيكَ
، سيكون حولك الماءُ
، ولا تشربه
، ويكون حولك التمرُ
، ولا تأكلُه
الأب :
(يبدأ فى السير وهو يردد كلامها
وراءها كالمأخوذ)
، حولىَ التمرُ ولا آكله
المرأة :
وبعدها
سيحضر الرجلُ البهىُّ
، امرأةً مغسولةً
، يدعوكما للاضطجاع
، فوق فرشةٍ من القشّ
، وسقفٍ من مطر
الأب :
فرشة من القشّ
، وسقف من مطر ؟
المرأة :
نعم نعم



وسقف من مطر

) تنظر لناحية الأخرى ، وتوجه

حديثها للرجل)

إذهب به

، وعد من غيره

الرجل :

هيا بنا يا أبتى

) يشده من يده ، ويمشيان معا)

ستار

المشهد الثالث

المكان نفسه ، الرجل والمرأة يجلسان

متواجهين ، الإعياء متمكن منهما .

لا كلام .

(كل فترة ينهض الرجل وينظر من

الكوة ، ويعود ليجلس مرة أخرى)

الرجل :

ما زال موعدُ الشرابِ لم يَحِنْ

المرأة :

(تخاطبه وهى غير ملتفة إليه)

لم يبقَ غير تمرةٍ وحيدةٍ

ولا عشاء لى أو لك

الرجل :

(مصعوقا)

والماء ؟

المرأة :

، قطرتان تعلقان فى القارورة

الرجل :

وما العمل ؟

المرأة :

ليس أمامنا سوى أن ننتظر

الرجل :

ننتظر النهار ؟

المرأة :

نعم

، ننتظر النهار

لأنه لابد أن يجىء

الرجل :

(يضم ركبتيه إلى صدره ، عاقدا

يديه عليهما)

فترة صمت

(يرفع عينيه إليها ، وكأنه

تذكر شيئا)

هل العصافيرُ ستوقظُ الموتى ؟

المرأة :

نعم

تنقر فى أكتافهم

، فينهضون

، كى يسيروا خلفها إلى الجبل

الرجل ؟

والرجلُ البهىُّ ؟

المرأة :

هناك لن تجوعَ

، أو تعطشَ

، أو تصــدأ روحُك الظمــأى إلى

الجنس
ألرجل البهيُّ
، والتمورُ
(تمدد جسمها فى استرخاءٍ أنثويةٍ
،
وتمرر يدها على بطنها ، تواصل
حديثها هامسة)
وفرشةُ القشّ
، وسقفُ المطرِ
(تنظر إليه)
وعدتّنى بحضنٍ دافىءٍ
، وقُبلتين
الرجل :
(متلعثما)
نعم وعدت
لكننى لا أستطيع أن أرفع راحتىّ
، لو قاسمتِنى تمرتك الأخيرة
سأستطيع
المرأة :
(تخرج من جيب جلدتها الأيمن
آخر تمرة ، ترميها له وتقول)
كُلْها كلّها وحدك
وبعدها تعال
(تمدد جسمها على الأرض فى
وضع
جنسىّ ، وتغمض عينيها ، تواصل
حديثها هامسة)
هيا تعال
الرجل :

(يخطف التمرة ، يلتهمها ، يمضغ ،
يمضغ ، يمضغ ، وعندما ينتهى
يخاطب نفسه)
، ليست كافية
لكنها شهيةٌ جدا
وآخرُ التمرات
المرأة :
(ما زالت تواصل نداءها الظامىء)
تعال
تعال
(يقترب الرجل من المرأة خطوة ،ثم يبتعد
خطوتين ،
يدور حولها ، ثم يدنو منها، يقعى
بجوارها ،
يتحسس جسمها ، وفجأة ينتفض
ويجرى ،
ممسكا بالقارورة ، تنتبه المرأة
لسرقته،تنهض
خلفه ،يجرى من أمامها تلاحقه ، تمسك
به ،
تشد القارورة منه ، يتشبث بها ،يدوران
حول
بعضهما وهما ممسكان بالقارورة ، تقع
القارورة
على الأرض متكسرة ، ينبطحان على
بطنهما ،
يحاولان أن يمصّا قطرتى الماء
السائلتين

على الأرض ، لا يفلحان ، يستلقيان
على
ظهرهما مجهدين)
فترة صمت
(تقف المرأة ، ترفسه برجلها عدة
مرات ،
يئن متوجعا وهو يتراجع ، حتى
يتكوم فى
الركن ، تقف المرأة فى مواجهته
مواصلة
لومه وتأنيبه)
أفسدتَ كل شىء
أفسدتَ حتى لحظة الحلم الجميلة
الرجل :
كنتُ ظامئا جدا
، وكان حلقى يرتجف
المرأة :
أنا أيضا شعرت بارتجافة الروح
، وبرد البدَنِ
الرجل :
وكنتُ قد قدّرتُ أن قطرةً واحدةً
تكفى لبلّ
، الحلقِ
المرأة :
، صار جسمى مثل ريشةٍ خفيفةٍ
، تصعد
، حتى آخر الفرحِ
، وتهوى
، لقرار الجرح

لا تبتغى منك سوى مسّ الأصابع
الرجل :
انتويتُ أخذ قطرةٍ واحدةٍ فقط
كى لا أموت
المرأة :
كنتُ أبغى قُبلةً واحدةً فقط
كى لا أموت
أفسدتَ كل شىء
أفسدتَ كل شىء
الرجل :
(مهتاجا وثائرا)
لِتَضربينى
، لم يعد يهمّنى
، ولم يعد يوجعنى ضربك لى
، ولم يعد يخيفنى زعيقُكِ الهادرُ
مِمَّ أخاف ؟
، لم يعد لديكِ تمرةٌ ولا قرقوشةٌ ولا
قطرةٌ
، ماء
المرأة :
(تغير لهجتها القاسية)
ما زال فى يدىَّ حلمٌ
، سوف نحياه معا
ما زال فى جيبىَّ فرحٌ
، سأرشّه على المكان
ما زال فى عينىَّ حبٌّ
، سوف يحبو حولنا
، وينشر الأمان
الرجل :

(بيأس لا نهائى)
ما زلتِ تخلمين ؟
، لم يعد ينفعنا الحلمُ ولا الفرحُ ولا
الحبُّ
، ولا الأمان
المرأة :
سيقبل النهار
الرجل :
(يقف من قعدته)
لن يقبل النهار
من هذه اللحظة فلنجلس معا
ننتظر الموت
المرأة :
اسكت
الرجل :
، وحتى الانتظار لا يفيدُ
، فلأذهب أنا للموت
، قد حفرتُ حفرتين بجوار حفرتىْ
أبى
، وأمى
، لى ولك
المرأة :
(بلهفة ورعب)
لا يا أخى
، لا يا حبيبى
، لا تدعنى
، لم يعد فى ذلك المكان غيرنا
، هيا نغنى للنهارِ
، فالنهارُ طيّبٌ
، ويعشقُ الأغانى
اعزف
، وها أنا أغنى
(تتجه ببصرها للسماء ، وتبدا فى الغناء
،
فى نفس اللحظة التى يبدأ الرجل فيها
السير ،
بطيئا ، متهالكا ، يائسا ، فى اتجاه
الحفرة)
يا أيها النهارْ
هذا المكان منذ أعوامٍ يلفه الغبارْ
يا سيدَ الشمسِ
، وصاحبَ الأمطارْ ،
يا أجملَ الذكورِ
، يا ربيبَ الفرَحِ
خُطَّ على حيطانِ هذا المطرَحِ
(تنتبه إلى أنها تغنى وحدها ،
تنظر إليه يكون قد غادر المكان
نهائيا ، تجرى خلفه ، تصل إلى
حافة
المكان ، يبدو أنها تراه وهو يهبط
الحفرة ، تصرخ)
لا
لا يا أخى
لا يا حبيبى
(فى إنهاكٍ تام تسقط على الأرض ،
تواصل غناءها بصوتٍ يكاد لا يخرج
منها)

هذا المكانُ منذ أعوامٍ
، يلفّه الغبارْ
وخاصمتنا الشمسُ والأمطارْ
وجسمنا مع الظلامِ
، صار يابساً
ووجهنا
، أصبح عابساً
وطال الانتظارْ
وطال الانتظارْ
(يخفت صوتها تدريجيا ، حتى
لا نكاد نسـمـعـه ، إلى أن تسكت
تماما ،
كأنها مغشىٌ عليها)
فترة صمت
(ثمة أصواتٌ تصل إلى أسماعنا ،
يبدأ النور
يتسلل للمكان ، وشيئا فشيئا
يغمر المكان كله ، تنتبه المرأةُ
للتحول الفجائىّ ، تكون فى حالة
إعياء تامة ،
تغلق عينيها وتفتحهما غير
مصدقة ، تصرخ

بصوت نحيل ، مبحوح ، مقتول)
جاء النهار
وها هى الأمطار
وها هى الأمطار
(تفتح فمها لتلتقط قطرات المطر ،
وقبل أن
تتذوقها ، تسقط ميتة)

ستار

النهـــــــــــــــــاية

خاتمة القول

أحيانا يظهر لى بوجهه الجميل فيلقى إلى نظرة رقيقة ويهمس :

" أترك كل شيء واتبعنى"

قد يلقانى وأنا فى غاية الإحباط، وقد يلقانى وأنا فى نهاية السرور، ودائما ينتزع من صدرى الطرب والعصيان.

وكلانا لم يعرف اليأس بعد.

نجيب محفوظ



قصائد الكائنات المنسية

(رؤية عن لوحات فاتن النواوى)

وليد منير

القصيدة الأولى

لا أنا الكون،
ولا الكون أنا.
بينما كل هو الآخر
والآخر مرآة أخيه.
تبعنا الواحد من هذا الهباء

رجل وامرأة
يتحدان الآن فى لحن بعيد
ويعيدان الثرى
نحو السماء

بينما حطت طيور
وكرات
وكواكب
فى خطانا، فخرجنا من
خيوط «السيرك»

والذكرى

إلى تلك المواكب

ونأى حين دنا

ذلك الغيم الذى يبكى على حجر أبيه
شوكة أو سوسنا

من أراق الوجد والنشوة فيه؟
من إذا أفناه فى الشوق فنا؟

لا أنا الكون،
ولا الكون أنا.

بينما كل هو الآخر،
والآخر مرآة أخيه.

القصيدة الثانية

في البدء
كان الغيب،
والظلام،
والماء،
وكانت شجرات التوت

في البدء
كان شمعدان الوعد
والأسطورة

وكان رعد جب
وكان برق نوت

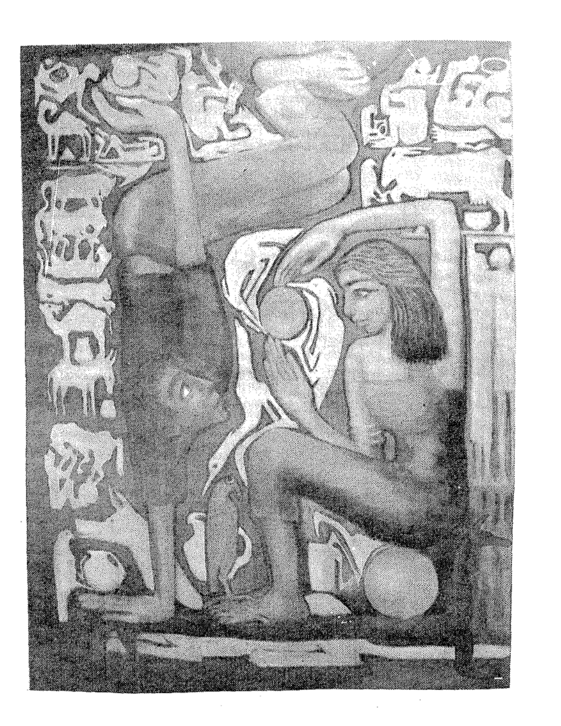
والله يروى نخلة مقرورة
واسمها الإنسان.

في البدء
كان «الآن»

وكان مستقبل هذا الكوكب المنعوت
بين كواكب المدى
بكوكب الضرورة.
وعندما آنظرني
وأسير فوق الحبل
وأعانق الأكوان.
يصرخ فيَّ البهلوان كالرحى الولهانْ

أين أنا يارب من حريتى
وأين، أين طائرى
الخفاق فى مداره الموقوتْ؟!





القصيدة الثالثة

من رحم الأم إلي أيقونة مريم

ومن الغصن
إلى البهلول......

إلى القطة ذات السبعة أرواح!
ومن الطير
من الكوكب فوق فراش الحلم
إلى الكوكب فى آنية الراح

من «نوت» إلى «جب»
ومن الإنسان المصلوب
إلى البحر المصلوب

من الإعصار المشبوب
إلى القدح المشبوب،

من النرجسة العمياء
إلى النرجسة العمياء

يتكاثف عدم الأشياء لكى تنبثق الأشياء
أو يتبخر ماء وجود الأشياء لكى تتلاشى
فى العدم الأشياءْ

هل عبث كل حنين الصب
أم عبث طيف الأشباحْ؟

العالم «سيرك» ليس له
قلب
والقلب عماء ليس له مفتاحْ

القصيدة الرابعة

قرون الحمل
وأنثى السماء،
وطفل يحن إليه الحجلْ
حظيرة قدس الإله الذى
بارك الروح منذ قديم الأزلْ

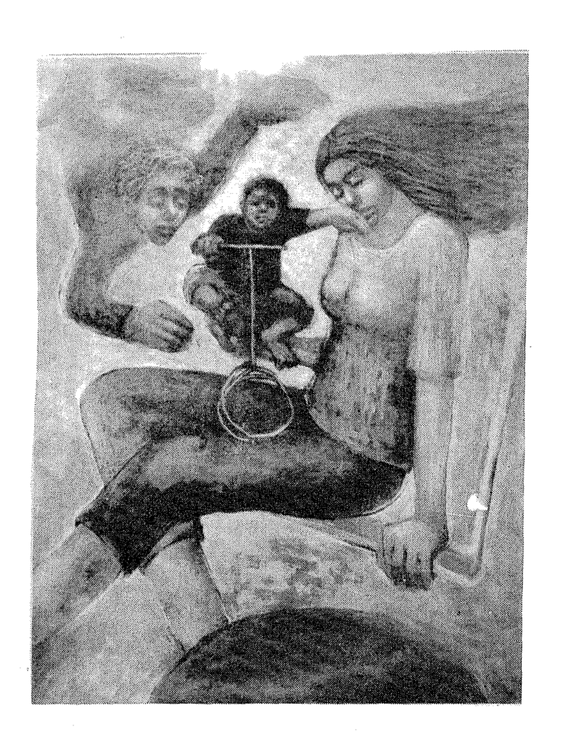
أنا هو أنت
غزالان
أو جذع صفصافة
أو حصاتان
بين حصى من زمرد هذا الأملْ

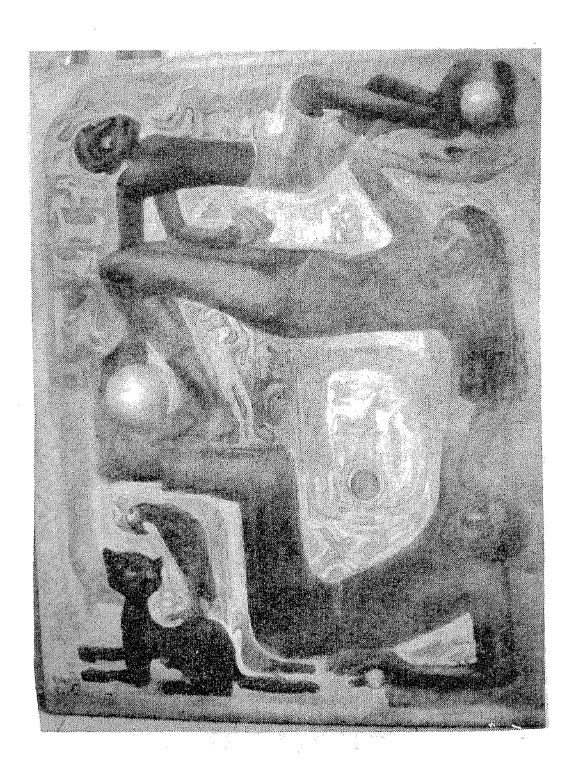
حليب تدفّق
ملء الشرايين،

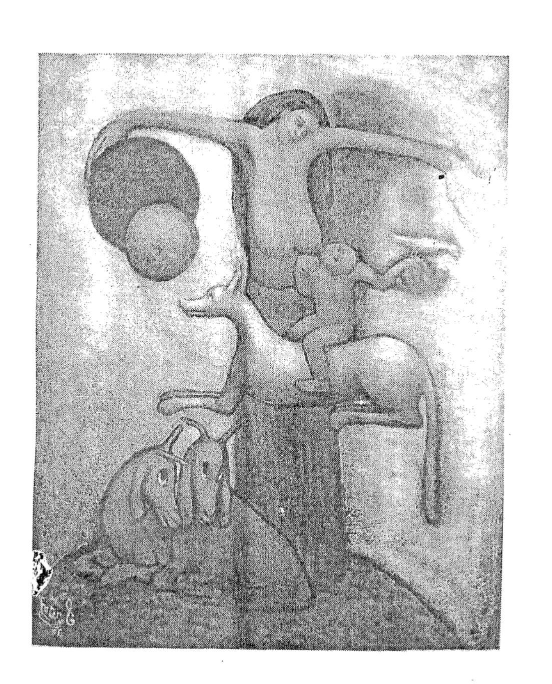
وامرأة
ربما حولتها الرؤى جرة عسلْ

وقلب الرضيع الذى
قد تفيأ أحلامها،

الرضيع الذى التقم الثدى
رف بأيامه البيض فيها رفيف الملاك،
وحط بأجنحة من ندى







فوق شط «زحلْ».

كأن الصغير رأى ما يجئ إليه من الغيب:
نار المجـرة، نحل الخليـة، خـمـر الكروم
المعتقة
السّرُّ، صبارة،
وصليب،
وأحصنة،
وقبلْ
الرضيع الذى قد تفيأ أحلامها.......
الذى التقم الثدى........
وحط بأجنحة من ندى

القصيدة الخامسة

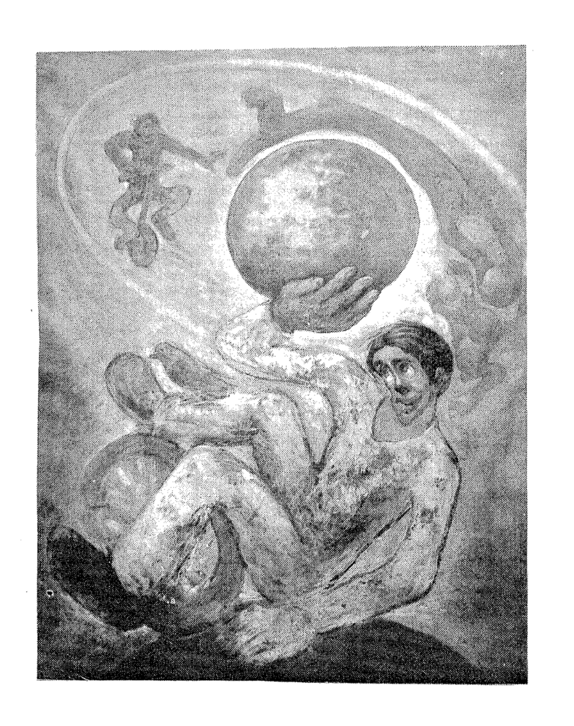
الجرات الفخاريات،
وطوق الطفل،
وكوكب فينوسْ
والمرأة،
والكرة الفضية
والحيوان المقرور،
وبحر الزرقة
سيئة الحظ
وصمت الناقوسْ

وسماء الملكوت الشاسع
أرض شاسعة،
والأرض سماء من فيروز،

والرحمن
وكرسي العرش،
وشاهد غيب الناموسْ

ومدارات
تتداخل أو تقفز
مثل المخلوقات إلمغمورة
فى نار السيرك العبثى،
وترمى بالنرد على مائدة الكون
وتضحك كى تبكى
أو تلهو كى تفصح عن شبق المحسوس
إلى المجهول،
وعن ولع المجهول بغمغمة المحسوسْ

يا قمر الأسطورة،
يا عشق المجنون، ويا جاسوس القلب
على القلب، تباركت الصبوة، فالصبوة
فـوضى الفـردوس الأعلى، وتبـارك سـحـر
الجاسوسْ.



القصيدة السادسة

تحترق السنوات الضوئية
فى أصفاد خليط الأكوان
: الفوضى،
السحر
الأقمار
غوايات الموج،
وصايا الألواح،
العجل الذهبى،
بريق الحصباء
أناشيد الماء،
صراخ القردة.
من أول دنيا الإنسان
حتى اخر دنيا الإنسان
ينشطر الإنسان
وتعوم على دمعته الوردة
ياكبش الأحزان
هل يذبحك الآن أبى
أم تذبحه؟
أم أنكما للصدفة ذبحان؟
خالية من أجوبتى
كفى،
فانفرطى يا روحى كالعنقود
وأذعنْ يا جسدى
لخلاء الموسيقى،
وتعثر فى أحجار خطاى المنفردة

القصيدة السابعة

- ماذا بيمينك يا موسى؟
لوح التيه
أم المجداف
أم الغصن المكسورْ

- لا يارب
فتلك عصاى
وذاكرة الندم المنثورْ

- ماذا تذكر؟
- أمى..
واليم
والغيمة،
والصندوق المبهم
وامرأة الفرعون،
وفرعون الأيام العمياء
ومرآة متيّم

- ماذا ترعى يا موسى؟
- أغنام الشمسْ
- ماذا أبصرت على الطور؟

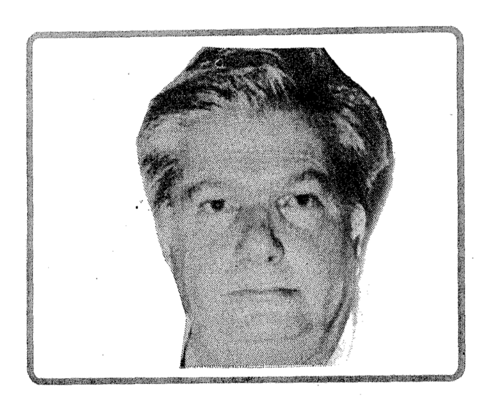
- الكنز المخبوء،
وشهوة روحى،
وملائكة الأمسْ

- أوعيت كلامى يا موسى؟
- كان كلامك يوقظ فىّ حقيقة أن الإنسان
هباء

لكنك تختار لمعناك الباقى أشقى مخلوقاتك
بالموت، وبالذوبان على عتبات الأشياء

غالب هلسا: صاحب الخماسين والسؤال

(١٨ ديسمبر ١٩٣٢ - ١٨ ديسمبر ١٩٨٩)



اختيار وتقديم:

د. ماهر شفيق فريد

من مظاهر هذه اليقظة المحمودة - وإن جاءت متأخرة - أن بلده الأردن كرمه ومنحه جائزة تقديرية فى الآداب بعد سنوات من رحيله، واحتفلت رابطة الكتاب الأردنيين بصدور كتاب عنوانه «غالب هلسا مفكرا». ومن مظاهرها مقالات «غالب هلسا المصرى» ليوسف القعيد (مجلة المصور ٢٠٠٧/٨/٣) و«غالب هلسا.. اعترفوا بقيمته بعد ١٥ عاما من رحيله» لمحمد رفاعى (جريدة القاهرة ٢٠٠٨/٢/٢٩).

ومن العقوق الذى أربأ بنفسى عنه أن أغفل ذكر «كتاب فى جريدة» (الملحق المجانى لجريدة الأهرام) الصادر فى ٣ فبراير ١٩٩٩ تحت عنوان «غالب هلسا: مختارات «مع رسوم لأنا بوغيجان» وفيه طائفة صالحة من أقاصيص وفصول من رواياته.

لغالب هلسا من الروايات : الضحك (١٩٧١) الخماسين (١٩٧٥) السؤال (١٩٧٩) البكاء على الأطلال (١٩٨٠) ثلاثة وجوه لبغداد (١٩٨٤) نجمة (١٩٩٢) سلطانة (١٩٨٧) الروائيون (١٩٨٨).

وله من المجاميع القصصية: وديع والقديسة ميلادة (١٩٦٩) زنوج وبدو وفلاحون (١٩٧٦).

وله فى النقد الأدبى «قراءات فى أعمال يوسف الصايغ ويوسف إدريس وجبرا إبراهيم جبرا وحنا مينه والمومس الفاضلة ومشكلة حرية المرأة و«أدباء علمونى» و«أدباء عرفتهم» (١٩٩٦) وفيه فصول عن الزير سالم، وروبرت لوى ستفنس ، وهمنجواى، ودوس باسوس، وفوكنر وابن المقفع، وحسين فوزى وطه حسين، وإميل توما، وأحمد فؤاد نجم، والأبنودى، ويحيى الطاهر عبد الله، وتيسير سبول، وقد جمع مقالاته وقدم لها ناهض حتر.

وكتب مقالات عن قصص محمد خضير، و«فساد الأمكنة» لصبرى موسى، والمكان فى الرواية العربية، ورواية هوارد فاست «سبارتاكوس»، وملامح الأدب الشعبى فى الأردن، وشباب همنجواى، وبرخت ابن القرن العشرين، والبطل المهزوم فى مجوعة سليمان فياض «عطشان يا صبايا» ومجموعة «أحزان حزيران» وأقاصيص إبراهيم أصلان ، ومجموعة «الكبار والصغار» لمحمد البساطى. ودخل فى جدل مع محمود أمين العالم حول الأدب والموقف السياسى.

وعلى صفحات «جاليرى ٦٨» كتب عن «الأدب الجديد: ملامح واتجاهات»، وملاحظات حول دفاع الدكتور شفيق مجلى، أستاذ الأدب الإنجليزى بكلية آداب جامعة القاهرة، عن الغموض، والفلسفة وعلم الجمال.

وعلى صفحات مجلة «الآداب» البيروتية كتب تعليقات على قصص وأبحاث منشورة فى أعداد سابقة من المجلة حيث تناول أعمالا لغالى شكرى ومحمد

تومىء خريطة الطوالع إلى أن غالب هلسا - بعد غياب طويل عن الذاكرة الثقافية قد بدأ يحتل مكانه اللائق به: واحدا من أعظم الروائيين العرب فى القرن العشرين، قامة تقف جنبا إلى جنب - متقدمة خطوة أو متأخرة أخرى - مع رجال من طبقة إدوار الخراط والطيب صالح وعبد الرحمن منيف وشفيق مقار وحليم بركات وإميل حبيبى وجبرا إبراهيم جبرا وغسان كنفانى.

يوسف نجم ومحمد حيدر ورشاد أبو شاور (رد عليه هذا الأخير فى عدد لاحق من «الآداب» تحت عنوان «ليس هذا بالنقد..؟») وأحمد سويد وجليل القيسى ومحمود دياب.

وله فى الفكر الفلسفى: «العالم مادة وحركة: دراسات فى الفلسفة العربية الإسلامية» (١٩٨٠) ومقالات عن ابن رشد بين يدى «الدكتور محمد عاطف العراقى، والتركيبة الجبرية الأحادية الجانب والمعادية للديمقراطية فى تكوين الإنسان العربى، وموسى والتوحيد واليهود فى رأى فرويد، والثورة والأنموذج، وإبراهيم النظام، وكتاب إريك فروم «الخوف من الحرية»، و«الحاجة إلى فلسفة»، و«جدال مع الدكتور فؤاد زكريا - أعظم مفكر فلسفى عربى بقيد الحياة اليوم - تحت عنوان «تحقق العقل». وقد علق فؤاد زكريا - على صفحات مجلة «الآداب» البيروتية - على بعض هذه الكتابات فوضع يده على نقاط ضعف جدية فى فكر هلسا الفلسفى ومنهجه فى الاستدلال.

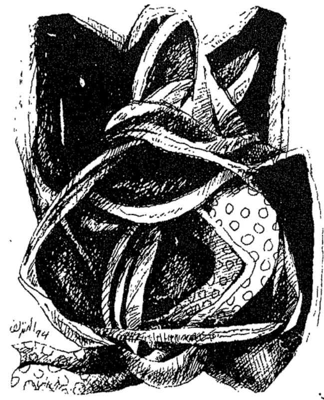
وترجم من الأدب الأمريكى الحديث أعمالا لفوكنر ود.سالنجر، وكتاب «جماليات المكان» لجاستون باشلار، ومقالات عن رواية جريام جرين «العامل الإنسانى»، ومسرح سبعينيات القرن العشرين فى إنجلترا، ومقالة لدافيد دى بويس عنوانها «چورچ چاكسون: هل هو شهيد أم قديس أم وغد؟»، و«قضايا جماليات دستوفسكى» لميخائيل باختين.

كانت عملية الاختيار من أعمال غالب هلسا بالنسبة لى عملية مؤلمة: فكل عمل استبعده كان بمثابة اقتطاع فلذة من لحم إبداعه الحى، وأعماله كل عضوى تتراسل أجزاؤه وتتعاضد. ولكن لم يكن - أمام قيود الحيز المكانى - بد من إجراء مثل هذه الجراحة.

اخترت من قصصه القصيرة «الخوف» المنشورة فى عدد فبراير ١٩٧١ من «جاليرى ٦٨» ثم فى مجموعته القصصية «زنوج وبدو وفلاحون» (الطبعة الثالثة ٢٠٠٢، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن). هذه دراسة عميقة للعلاقة بين الدافع الجنسى والوضع الطبقى تذكرنا من بعض الزوايا - بقصة يوسف إدريس «قاع المدينة، ولكن معالجة هلسا أعمق كثيرا. وهى تمس وترا غائرا فى الوجدان حين تنتهى بتنكر الشاب للمرأة التى أحبته حبا صادقا، وصوت نحيبها وهى تهبط درجات السلم يائسة بعد أن أدركت أنه بالداخل، لا يريد أن يفتح الباب لها.

ومن مقالاته أخترت «تقاليد نقدية جديدة على هامش النظرية الاشتراكية فى الفن» (جريدة المساء ١٩٦٩/١٠/٣٠) حيث يناقش عدد أكتوبر من «جاليرى ٦٨». وليس أقل منجزات هذه المقالة شأنا أنها توجه ضربة قاتلة.. إلي نظريات إبراهيم فتحى (وآخر من حاول الترويج لها، على نحو يدعو للرثاء، هو الروائى فتحى إمبابى على صفحات عدد فبراير ٢٠٠٨ من هذه المجلة). كم نحن بحاجة إلى ناقد له صرامة غالب هلسا وقدرته على إماطة اللثام عما تحفل به الحياة الأدبية من أباطيل وأوهام.

ومن ترجماته اخترت سبع قصائد من الشعر الإنجليزى والأمريكى الحديث شفع بها ترجمته مقالة الناقد ١٠١ آلفاريز «الشعر الجديد أو تخطى مبدأ الكياسة» (مجلة الأقلام، بغداد آذار ١٩٧٧). تتنوع هذه القصائد ما بين الهدوء التأملى (جون وين) والغوص على ينابيع الغريزة البدائية (تدهيوز) والعقلانية الذكرية (جفرى هيل) والحساسية الأنثوية (آن سكستون). ولكنها ترسم أفقا غنيا بحالات نفسية متباينة يثرى بعضها بعضا،



بالتوازى أو التضاد أو التجاور.

لقد كتب عن غالب هلسا كثيرون (صبرى حافظ، خيرى شلبى، محمد المخزنجى، حسين عيد، صبحى فحماوى، فخرى صالح، زينب منتصر، إبراهيم خليل، أحمد يوسف داود، ماهر شفيق فريد، يعقوب هلسا، بهاء طاهر، إلخ..) وأجريت معه لقاءات (مع يمنى العيد، إلخ).

لكن أعمق استبصار بعمله هو ، فى تصورى ، مقالة إدوار الخراط المسماة «ثلاثة وجوه لغالب هلسا روائيا» فى كتاب الخراط، «ما وراء الواقع: مقالات فى الظاهرة اللاواقعية» (الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٧) ومنها أسوق هذه السطور قبل أن أدع القارئ وجها لوجه مع نماذج من إبداع غالب هلسا - قاصا وناقدا ومترجما - على الصفحات التالية:

«العالم الروائى عن غالب هلسا (١٩٣٢ - ١٩٨٩) عالم واحد، متنوع المناحى وله عمق، لكنه محدد ، متواتر القسمات ، يدور أساسا حول شخصية الراوى التى تأتينا أحيانا بضمير المتكلم، أو أحيانا أخرى بضمير المفرد الغائب الذى يتبدى سريعا على أنه قوى الحضور، ومركزى، وينبثق العالم الروائى منه، وهو أساسا قناع شفيف حينا وسافر أحيانا لشخصية الكاتب نفسه، بل إنه يتخذ اسمه.

ويمكن من بين اختيارات عدة أن اقرأ هذا العالم من خلال ثلاثة وجوه رئيسية هى دون أولويات: أولا العمل السياسى السرى الثورى غالبا وما يترتب عليه من مشاهد السجن، وثانيا التورط الشبقى وما يسبقه ويعقبه من مناورات غرامية أو انحيازات عاطفية أو عقابيل الحبوط والإشباع سواء، ثالثا، وأخيرا ذلك اللبس، اختلاط الهويات، والحيرة، والهزيمة فى النهاية».

ماهر شفيق فريد

الخوف

(١)

من بعيد بدت له بقعة سوداء. كان ذلك وهو يعبر كوبرى قصر النيل فى اتجاه الكورنيش. وعندما اقترب رآها تجلس على دكة حجرية. كانت تلف ملايتها حول جسدها وفوق رأسها. من دائرة السواد يطل وجه صغير، مدور كالقرش.

تباطأ الشاب فى مسيره فى انتظار أن يجذب انتباهها. سوف يحدق فى عينيها ويستطيع بعد ذلك أن يتعرف على مدى استعدادها. لكنها ظلت محدقة فى النهر ولم تعره أى انتباه. تردد قليلاً ثم جلس إلى جوارها. ألقت عليه نظرة جانبية، سريعة، ثم عاودت النظر إلى النهر.

فكر الشاب أنه واضح تماماً وعليها هى أن تقوم بالخطوة التالية. ولكنه تأكد بعد قليل أن ذلك مستبعد تماماً، وهو لا يستطيع أن ينتظر طويلاً فى هذا الصهد. قال:

- «الدنيا برد.»

التفتت إليه مندهشة مبهورة، عيناها واسعتان للغاية، سوداوان. الجزء الملون من العينين كبير، أنيق، يخالط سواده لمعة عسلية. على جبينها قطرات صغيرة من العرق. حاول أن يقول شيئاً، ولكن العينين الجادتين، المتسائلتين بخوف قتلتا روح الفكاهة . بحركة مفاجئة استدارت معطية إياه نصف ظهرها وهى تتنهد.

فى الجانب الآخر كانت أشجار النخيل فى وقدة ما بعد الظهيرة محاطة بوهج فضى، وكان الضوء المائع يكمن فى فجوات ذؤاباتها، وله قوام وكأن هذا الضوء هو الذى يمسك بأغصان النخلة ويمنعها من الاهتزاز.

أشعل سيجارة وأخذ يدخن . قرر أنه عندما ينتهى من تدخين السيجارة سوف ينصرف.

طال الصمت بينهما.

التفتت إليه وقالت:

- « الساعة كم؟»

ضحك ونظر فى الساعة وقال:

- «ليه؟»

تضرج وجهها حتى أصبح قرمزياً. قالت بارتباك:

- «علشان نعرف الساعة كام؟»

- «وبعدما تعرفى الساعة كام؟»

تزايد ارتباكها. قالت:

- «بس نعرف الساعة.»

- «الساعة ستة.»

صمت وأخذ ينظر إلى الضفة الأخرى. قال لنفسه إنه سوف يشعل سيجارة أخرى بعد قليل وعندما تنتهى سوف يغادر المكان.

فكر أن لها عينين جميلتين، ولكنه كان يرغب فى مغادرة المكان بسرعة، حقيقة كان يود ذلك. التفتت إليه بعد قليل، بوجهها فقط، وقالت أنها تختنق من حرارة الجو، البيت حار وكتمة، وفى الخارج الحرارة أشد ولكن هنا أحياناً نسمة هواء، كما أنها لا تحب أن تعود للبيت مبكرة. تنهدت، وهى تدلك وجهها بكفيها.

عندما صمتت تبين جمال الفم بشفتيه المكتنزتين. فم للتقبيل. وامتد الحديث بينهما. أين تسكن؟ قالت فى الغورية. قال إنه طالب فى الجامعة.

قالت بود:

- «النبى حارسك يا خوى.»

سألته إن كان يسكن مع أهله، فقال لها إنه يسكن فى شقة وحده. وابتسم وهو يحدق فى عينيها بنظرة وقحة - عارفة. أرتعش جفناها ارتعاشات متتالية واندفع الدم إلى وجهها.

وهى؟ ماذا تعمل؟ قالت إن زوجها مات، عندها ولد وبنت، تعمل فى مصنع ينتج أكياس النايلون. فكر أنهن لا ينوعن أكاذيبهن.

(٢)

لم يكن يحب الإصغاء إلى أكاذيب المومسات. كان يشعر أنهن يسخرن به ويستهن بذكائه. غير أنه كان يسعد عندما يكتشفها. عندما رآها تجلس على الكنبة الأسيوطى، محاولة - دون جدوى - أن تدفع قدميها تحتها، وهى ما تزال ملتفة بملايتها، قال لنفسه: «إنها تبالغ فى تمثيل دور الفتاة البريئة». طلب إليها أن ترتاح. أسلبت جفنيها وقالت إنها مرتاحة. قدر أن آخر فصل من فصول هذه المهزلة، التى تكررت مرات لا حصر لها، أن تتظاهر بالرغبة فى الانصراف «جوزى صعب قوى» فيصر هو أن تبقى، وتلح هى ويلح هو.. ولكنه لن يسمح لها بهذه اللعبة. فلو قالت إن عليها أن تنصرف فسوف يسير إلى الباب ويفتحه، ويقول لها:

- «مع ألف سلامة.»

لم تقل أن عليها أن تنصرف، بل راحت تنظر إلى ما حولها بعينين مندهشتين.

قال:

- «ما تقلعى الملاية.»

كانت لهجته آمرة، تعبر عن نفاد الصبر. أرخت الملاية وجعلتها تسقط عن رأسها. شعرها كستنائى، طويل، له لمعة. شعر يحب الإنسان أن يضع أصابعه فيه وتنساب حتى نهايته. تحت الملاية بدت ياقة الفستان. كان أحمر داكناً، مرقشاً بدوائر سوداء. ولحظ للتو الانسجام الذى خلقه اللون الأحمر مع حمرة وجنتيها.

اقترب منها وهو يعانى ذلك الدوار الخفيف الذى يجعله عاجزاً عن السيطرة على حركاته سيطرة كاملة. التفتت إليه رافعة وجهها وعيناها السوداوان قد خالطهما لون رمادى بدا كأنه ضبابة صغيرة ترتعش فوق عينيها.

وهو يتقدم نحوها بوجه مصمم وقد سطعت عيناه ببريق الحمى. توقف عندما

رأى الدم يهرب من وجهها وعيناها متعلقتان به، تومضان وتومضان - وجه طفل داهمه رعب.

أدرك أن هنالك شيئاً غير مفهوم يحدث، شيئاً أوقف تقدمه وجعله يشعر با لخوف . ولكنه كان أكسل من أن يغير فهمه لما يحدث.

وعندما انصرفت، جلس وحيداً. استرجع نظرتها الرمادية المضببة المعلقة بوجهه ، وذلك النداء المبهم الذى كان أشبه بنداء الاستغاثة، وأحس بشكل ما أنه خدع، وأنه لم يكن شجاعاً بما فيه الكفاية. فى المقهى لم يستطع أن يحكى ما حدث. بدا له كعار عليه أن يخفيه.

فى اليوم التالى تقابلا على الدكة الحجرية. لم تنظر إليه ولم يبد أنها أحست بوجوده. قال لنفسه: «ومن تكون على أية حال؟ لقد أهنت نفسي كثيراً». ولكنه لم يجد العزيمة الكافية للانصراف. أشعل سيجارة أخرى. وهى ساكنة لا تنطق.

عندما التفتت إليه لاحظ مندهشاً أن وجهها قد تحول تحولاً غريباً. برزت وجنتاها، وكانت هناك مساحات سوداء تحت عينيها. كانت شفتاها ذابلتين. سألها ماذا بها؟

قالت وهى تنهد بعمق وتحكم شد الملاية حول جسدها:

- «ما أنت عارف.»

قال لنفسه إنها العادة الشهرية وهو فى أعماقه يدرك أنه يخدع نفسه.

مرت فترة صمت كان خلالها يحاول أن يقرأ فى وجهها حقيقة الأمر.

قال بعد قليل:

- «عارف أيه؟»

حولت وجهها دون أن ترد. حنت رأسها وأخذت تطالع النهر باستغراق قال لنفسه: «بنت المجنونة، ما بها؟» وشعر بنبضات قلبه تدق فى رأسه.

مرت فترة كان يتابع خلالها فتاة تحاول أن تقود قارباً صغيراً ولكن المجاذيف كانت لا تطاوعها. كان هناك شاب يجلس فى مواجهتها ويصدر لها التعليمات . على رأس القارب كان علم ورقى أخضر، وعلى جانبه رسمت عين حمراء برموش طويلة للغاية وقد كتب تحتها: «زوبة» بخط أسود لامع.

استدارت المرأة نحوه وأصبحت فى مواجهته. كانت غاضبة، أو حزينة - لم يستطع أن يحدد- قالت بحرارة وهى تنظر فى عينيه مباشرة:

- «مش عارف! يعنى إنت مش عارف!»

منع نفسه من الضحك. «الحدق» لا يضحك فى مثل هذه المواقف. لم يكن ما فى داخله سخرية، بل فرح رقيق ونادر. ودل و يستطيع أن يلمسها.

●●●

عندما وقفا فى الصالة جذبها إليه وقبل شفتيها. كانت ترتعش . وضعت رأسها على كتفه واستكانت. كان جسدها ينبض لصق جسده. فأخذ يداعب كتفيها برفق كأنه يحاول أن يهدئ طفلة طال بكاؤها . ثم انبعثت الرغبة. لما أصبح عناقه عنيفاً - ليس مجرد عناق على أية حال - انفلتت منه مبهورة الأنفاس. كان وجهها ينذر بالبكاء.

ولما كان هذا الموقف يجب أن يصدر عن امرأة لها وضع: طالبة أو موظفة، أو

زوجة محترمة ، فقد كان غاضباً يشعر بالمهانة. إنها فى نهاية الأمر لا تزيد عن خادمة . جلس بعيداً عنها، ودون أن ينظر إليها طلب منها أن تجلس . أشعل سيجارة وحنى رأسه، وهو يفكر: «لقد أهنت نفسى».

جلست وأنفاسها تتلاحق بسرعة، أخذت تلف ملايتها بإحكام حول جسدها ورأسها. تحاشت أن تنظر إليه. وهو كان غضبه يتزايد ، لا يصح أن ينهزم أمامها، ولو انتصر عليها فلن يكون انتصاره ذا أهمية. غير أن التحدى قد ولد فى داخله ، ورغم كل النظريات لابد أن ينتصر.

ابتسم لها وقال:

- «ممكن ولو فيها تعب تعملى لى شاى.»

وأشار إلى المطبخ

انصرفت بسرعة. فكر أنه سوف يبدأ معها خطوة، خطوة، ولتذهب الحداقة إلى الجحيم، وخلال ذلك كان نبض جسدها يتخلله.

عادت حاملة الصينية عليها كباية شاى واحدة. سألها لماذا لم تعد كباية شاى أخرى. نظرت إليه بارتباك ولم تقل شيئاً. أدرك أنه كان عليه أن يطلب إليها ذلك. قال:

-«طيب، اقعدى، اشربى معايا من الكباية.»

قالت:

- «يا خبرا»

وعادت إلى المطبخ تعد كباية شاى أخرى.

قبل أن تتصرف انحنت فوقه وقبلت جبينه. كان ذلك يشبه أن تقبل طفلا ، ثم قالت:

- «قتك بعافية.»

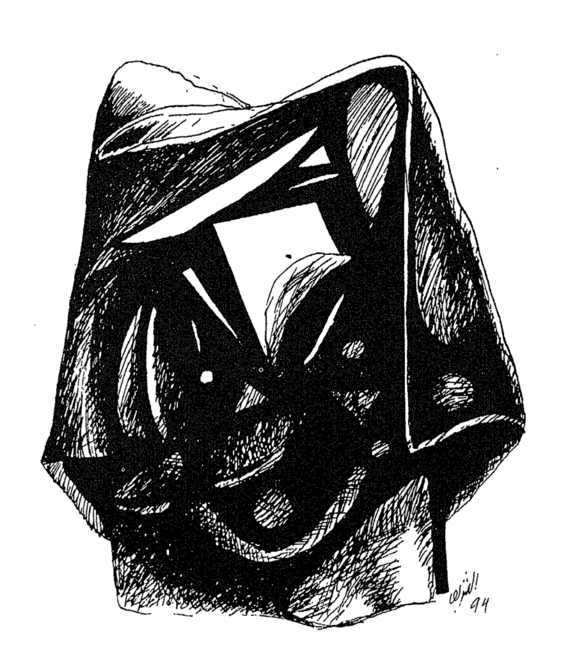
وأغلقت الباب خلفها.

(٣)

صحا من نوم بعد الغداء واتجه إلى كورنيش النيل. أقنع نفسه أن المسألة كلها نكتة. منذ بداية كوبرى قصر النيل كانت عيناه تبحثان عنها. قال لنفسه: «لابد أنها هنالك» وإحساس بالفجيعة يحط عليه، فعينه لم تلتقط تلك البقعة السوداء.

مشهد الدكة الحجرية الخالية كان غريباً ومستحيلاً - كانت خطأ ينبغى إصلاحه - لقد ارتسمت الدكة الحجرية فى مخيلته وهى تجلس على حافتها الجنوبية، ملفوفة بملايتها، مستغرقة تطالع النهر لم يعد يتصورها غير ذلك.

بدا غيابها مستحيلا استحالة أن يعود إلى بيته فيجد أن العمارة قد اختفت وكأنها لم توجد قط. «سوف تأتى». كان متيقناً أنها سوف تأتى، لا تستطيع إلا أن تأتى والخوف فى داخله تسرب إلى كل جزء من أجزاء جسده وأصبح كأنه صقيع استقر فى العظام. أشعة الشمس المنعكسة من الماء تزغلل عينيه، تنفذ إليهما حتى وهما مغمضتان، وكان ذلك يندرج فى سياق المهانة التى يكابدها . قرر أن ينتظر ربع ساعة أخرى، إن لم تأت ، فسوف



ينصرف – عليه أن ينصرف الآن، فهى ، على أية حال ، لا تستحق أن يشغل نفسه بها. وإحساس بالهجر يخنقه – طفل منبوذ تخلى عنه العالم. ولكنه يكابر.

مرت الربع ساعة . وقف «أين يذهب؟» بدا وكأنه لا مكان له فى هذا العالم. سار بضع خطوات ، ثم جلس على دكة مجاورة. أقنع نفسه أنه الآن لا ينتظرها، يجلس على الكورنيش فقط. إن شقته حارة، راكدة الهواء، وهنا – على الأقل – تهب نسمة بين الآن والآخر. تذكر بضيق أن هذه تكاد تكون نفس كلماتها، عندما قابلها أول مرة على الدكة المجاورة.

أخذ الكورنيش يزدحم بالمتنزهين. عيناه تلتقطان الألوان السوداء من جميع الاتجاهات . وفى كل مرة يرى ذلك اللون يختلج قلبه.

خطر له أنها قد تأتى وتلقى نظرة من بعيد على الدكة الحجرية فتراها خالية، فتعود من حيث أتت. فكر أن يعود إلى الدكة الأولى ولكن كرامته أبت عليه ذلك. وكان ذلك عذاباً لا يطاق ، فقد تأتى.

ثم أخذ قلبه يدق بعنف مؤلم حتى قبل أن يرى المرأة بملايتها السوداء. كانت قادمة نحوه. من النظرة الأولى تيقن أنها ليست هى، ولكن لهفته تزايدت وهى تقترب . للحظة، أعتقد أنها هى، وخيل إليه أنه لو بذل مجهوداً كافياً، لوفعل ما يجب عليه أن يفعله – دون أن يعرف ماذا عليه أن يفعل – لكانت هذه القادمة، لأصبحت، سعدية، وهو خلال ذلك يحاول أن يعدل ويغير فى خطوط هذا الجسد الضخم، وهذا الوجه المكتز حتى تتحول، وتكون سعدية، الفرصة تفلت منه، والمرأة تجاوزته ، خبل وتشتت يستوليان عليه، عليه أن يقول شيئاً، يمنعها من مواصلة السير، يشرح لها .. تتجاوزه ، ويسقط فى الكآبة.

جسده يرشح بالعرق. مع عودة إحساسه بجسده نهض وجلس على الدكة الأولى، وهو يعلم أنه لم يعد «حدقاً» أنه يهين نفسه، ولكن ذلك لم يعد له أى معنى. خطر له أنها قد تكون قد جاءت وانصرفت. كيف له أن يتخلص من هذا العذاب؟!

●●●

فى اليوم التالى شعر أنه يتحرك بلا دافع، ولا رغبة فى شىء. كان مرهقاً وضجراً . الغذاء، ثم نوم الظهيرة ثقيلاً ومتواتراً. الصحيان من النوم، وهو يشعر بألم فى حلقه بسبب الإفراط فى التدخين.

كان مرهقاً ومتوتراً فى آن واحد.

اتجه إلى الكورنيش وهو يشعر أنه كان عليه أن يفعل شيئاً لم يفعله. «هل تركت الماء يغلى على البوتاجاز دون أن أطفأه؟ المفتاح، أين المفتاح؟ هاهو». لم تكن هناك. كأن ذلك منتظرا . استولى عليه غضب أهوج، جامح – «سوف أنتظرها، وأنتقم، سوف أعلمها درساً لن تنساه أبداً...» قد يكون لها عشيق، ميكانيكى أو خادم فى أحد البيوت، وهى تحكى له عن الأفندى الذى لعبت به، لم تمنحه شيئاً، ورغم ذلك فها هو، فى وقدة الظهيرة، ينتظر أن تجئ، دون جدوى. ربما كانا، فى هذه اللحظة، يراقبانه من مكان ما ويضحكان. رأى نفسه بعينهما: العنق الملتوى يتلفت مراقباً المارة، التنقل من دكة إلى أخرى، القميص النظيف المكوى، الحذاء اللامع.. فأخذ يشعر بالاشمئزاز من جسده.

فى الليل، قبل أن ينام، خطر له أنها ربما كانت مريضة، أحزنه ذلك، وهو

يسترجع صورة وجهها المجهد بالمساحات السوداء التى تحت عينيها. أحس أن عليه أن يعتذر «ظلمتها». وهو يهبط إلى النوم كانت يده تلمس كتفها برفق ويعتذر.

رآها فى الحلم. فى الجزء الأول من الحلم لم تكن موجودة ، غير أنه كان لها حضور ملح، صارم . كان عدد كبير من الناس ينتظرون حضورها. وكان المكان أشبه ببستان كبير، أو أرض خلاء. حاول أن يتأكد من الساعة، ولكنها لم تكن فى يده. كان متأكدا أنها تأخرت عن موعدها مع هؤلاء الناس.

كان المكان مضاء بالكلوبات الباهرة الضوء بدلاً من الكهرباء. وكانت تصدر عن الكلوبات أصواتاً متصلة . فى تلك اللحظة تذكر عبارة تقول إن لينين كان يأتى دائماً فى موعده بالضبط ولا يفعل مثل الرجال ذوى الأهمية الذين كانوا يعتقدون أنهم يبرهنون على أهميتهم عندما يتأخرون عن مواعيدهم. لا يعرف أين قرأها ومن الذى قالها. إلا أنه من المؤكد أنها صحيحة.

ثم رآها تمد سبابتها نحوه. كانت غاضبة للغاية، وعيناها جميلتان وأنيقتان. كانت تقول بحدة:

- عليك أن تدرك الفروق الدقيقة. تأخرت لأننى كنت مرتبطة بعمل مهم للغاية.

وأخذت تتحدث مع الآخرين بمودة، دون أن تفقد جديتها . كان موضوع الحديث حول الأهمية القصوى لملء الفراغ بشكل مثمر. وسمع بعضهم يقول إنه كان عليه أن يدرك الفروق الدقيقة.

فى اليوم التالى قرر أن يغير نظام يومه: الغداء فى الرابعة بدلاً من الثانية، والنوم فى الخامسة، سوف يصحو فى الثامنة، وبهذا سوف يتجاوز الفترة المؤلمة فى اليوم بالنوم. وما حدث أنه فى الرابعة شعر بالغثيان والرغبة فى التقيؤ من مجرد رائحة الطعام. حاول أن ينام، فلم يستطع. وقبل الوقت المحدد كان جالساً على الدكة الحجرية أشد إرهاقاً، وأكثر تشبثاً بالانتظار.

فى جيب بنطلونه كان يحمل مطواة حادة النصل.

●●●

سبعة أيام مرت على إسماعيل أخذ قلقه يتلاشى بعدها، وأصبحت سعدية - سريعاً - مجرد ذكرى لطيفة ومضحكة. قد يراها يوماً ما، ولن يكون ضعيفاً هذه المرة.

استعاد إسماعيل حداقته التى اعتقد أنه فقدها، كان يقول لنفسه: «هذا الجنون الذى أتانى» وأعتقد أن ذلك يحدث فى الإجازة الصيفية، ويبتئس قليلاً. ويتخيل مستمعاً متعاطفاً يحكى له ما حدث ، مع بعض التعديلات فى الحكاية، يبدو فيها أكثر تماسكاً وذكاء، ولكنه مضحك أيضاً. ذلك لا أهمية له ما دام هو الذى يسهر من نفسه.

كان الزمن كفيلاً أن يقنعه بتصديق الحكاية فى شكلها الجديد، ولكن...

(٤)

وهو فى نوم بعد الظهيرة، منذ الطرقة الأولى على الباب التى شقت ليل نومه كأنها سهم نارى علم أنها هى. اندفع يعدو. عيناه مغمضتان، والعرق يبلله، وجاكتة البيجامة مفكوكة الأزرار. فتح الباب ودون أن يتأكد من هوية الطارق احتضنها. عبر عن لهفته

بهذه الضراعة:

«إيه اللى عملتيه! كنت فين؟» ثم: «يا مجرمة، يا حبيبتى، يا مجرمة...».

وهو يقبل الملاية التى على رأسها وشعرها (لماذا الملاية وشعرها فقط، وهى ممنوحة له كلها!».

قالت:

-«الباب.»

وهى تشير إلى الباب المفتوح.

جلست على الكرسى، الملاية ماتزال على رأسها ، ولكنها أرختها فكشفت عن صدرها حتى قدميها. جلس عند قدميها وقبل ركبتها التى يغطيها الفستان. جذبت رأسه إلى صدرها وأحاطته بذراعيها وأسندت خدها إلى شعره.

استغرق فى تلك العتمة اللينة، مخدراً بروائحها - عطور عتيقة محملة بتداعيات البخور فى حى الحسين، ويسترجع تلك الظلمة الكثيفة التى أحاطت به عندما دخل جامع قلاوون ، انقطعت الأصوات والأضواء وعيناه لا تستطيعان التعود على الظلمة، وفجأة، فى أعلى القبة، فى الزاوية الشرقية كان هناك شباك، زجاجه معشق بالألوان الحمراء والخضراء والصفراء والزرقاء، ألوان نقية تتخللها شمس الصباح، فى تلك اللحظة انكشفت له رؤية الصوفى: عالم الظلمة، يطل عليه شعاع من الفردوس - كان يشعر بإيقاع ثدييها على جانبى رأسه، وفى وجهه، ضغطهما يشتد ويخفت مع تنفسها . يشرب رائحة جسدها وعطوره، يتوه فى ذلك الملمس اللدن، يحس بها خانقة، مسكرة، تنساب موجة ساخنة، فى صدره ، تنتشر فى أحشائه، إلى حقويه، تتفجر رغبة رعناء فى الإيذاء والالتهام.

ينتزع نفسه ويقول بصوت خشن، غريب عليه:

«حاخد دوش.. اعملى شاى.»

وقف تحت الدوش يشهق ،والتوتر ينساب منه. عند ذلك فقط شعر بحدود جسده، بإنه هوية منفصلة عن الأشياء المحيطة به. سار والماء يتساقط من جسده خطاً متصلاً إلى حجرة النوم.

●●●

عندما انصرفت بدت الشقة واسعة.

(٥)

قالت إنها رأت حلماً فى المنام . عند ذلك قررت أن تبتعد عنه. ولكن قلبها لم يطاوعها. صمتت. نظرتها محدقة، شاردة، لا ترى. تنهدت وأخذت تسوى فستانها ، وقالت:

-«ربنا يستر.»

قال لها - محباً تلك السذاجة ، راغباً فى الاستزادة منها - كل الناس يحلمون ولكن ذلك لا يجعلهم ينقطعون عن لقاء بعضهم.

أمسك بيدها فجذبها ببطء. قالت ، لا، بالنسبة لها فإن ذلك مختلف تماماً، فهى

تحلم أحلاماً تتحقق . ذلك معروف عنها.

وضعت يدها على قمة رأسها وأخذت تضغطها. وهى تقول شعر رأسى يقف عندما أتذكر ذلك الحلم. وتصمت. لقد تعودت ذلك فلن تتكلم إلا عندما تريد.

تدورت عيناها واتسع سوادهما، وكما يفعل الأطفال أخذت شفتاها تشكلان الكلمات التى تعزم على قولها.

فى هذه الحجرة (تتوقف . عيناها تتمليان الحجرة) لا.. أوسع من هذه.. أوسع كثيراً.. ومختلفة عنها. لابد أن سقفها كان من الزجاج لأنه كان هناك شمس وقصارى زرع وزهور.. وعندما تطل من الشباك ترى أهرامات الجيزة الثلاثة زرقاء كأنها دخان.. هى هذه، ولكن.. سوف أقول لك، كانت حجرة أخرى، ثم أصبحت هذه الحجرة ، وكنا ، أنا وأنت، جالسين نتحدث ، وأنت تحبنى كثيراً وتقول كلام حلو وأنا فرحانة وسعيدة ، سعيدة وأود أن أبكى . ثم .. انتظر قليلاً.. ثم كنا فى هذه الحجرة .. كانت الكنبة الأسيوطى التى فى الصالة هنا أيضاً، وأنت ماتزال تنظر فى عينى وتقول لى كلاماً حلواً، ثم هبت ريح شديدة، ريح باردة ومطر ، وكانت السماء سوداء، الدنيا كلها سوداء. قمت أنت وأغلقت الشيش والزجاج، كنت تفعل ذلك بصعوبة لأن الريح كانت تدفع الزجاج وأنت تصارع، ثم أغلقته فأصبحت الحجرة سوداء ، كحل ، لا يكاد أحدنا يرى الآخر . أعنى كنت أراك ولكن ليس بوضوح ، ثم سرت أنت إلى مفتاح النور، وقبل أن تضئ الحجرة، مددت رأسك من الباب إلى الصالة وقلت بصوت مرتفع ، خائف:

- «يا خبرَ أيه ده!»

وسمعت أنا ضحكة خافتة من الخارج. حاولت أن أتكلم ، أن أقول شيئاً ولكن صوتى كان محتبساً، فقلت لنفسى: أنهم هم، أنهم هم.

قال لها:

-«مين همه؟»

ردت على الفور:

-«همه.»

كان ذلك واضح تمام الوضوح. قال بالحاح:.

- «همه مين.. يعنى، مين همه؟»

تاهت عيناها ، فمها يبحث عن الكلمات . التفتت إليه وقالت إن ذلك فى الحلم. صمتت وهى تكابد، ثم قالت إنها لا تدرى من هم، من يكونون..

انتفض جسدها، فدفنت رأسها فى صدره وأخذت ترتعش. أنفاسها على صدره تثير موجات حريفة من الحنو، إن لم يسيطر عليها فسوف تتحول إلى رغبة جارفة. أخذ يمسح بيده على شعرها ويقول إنه مجرد حلم، كلنا نحلم، وبعض أحلامنا يتحقق وبعضها مجرد أحلام.. ثم أخذ جسدها يهتز بالبكاء المكتوم.. وفكر أن البكاء سوف يريحها.

غادرته، وعادت بعد قليل من الحمام وقد غسلت وجهها، وجلست على طرف السرير مسبلة العينين، وساكنة، البكاء أضفى على الوجه رقة ونعومة. مرت فترة لا تقول فيها شيئاً. ثم استقام جسدها، وتنهدت بعمق. كان ذلك أشبه بالعودة من مكان ما.

قالت:

-«اللهم اجعله خير.»

قال:

-«خير.»

(٦)

فى محاولاته التى لم تجده حتى الآن نفعاً فى أن يزداد معرفة بها، سألها إن كانت تحبه فعلاً؟ ألقت رأسها على صدره بحمية واندفاع وأحاطته بذراعيها. كانت تلك هى إجابتها فقط.

ولكن لماذا؟ ما هو السبب؟

أحس بقبلاتها على صدره. كان قد أصبح يعرف أن المضى فى أسئلته سوف يدفعها إلى البكاء. كان هذا يحيره كثيراً، فهى لا تكاد تعرفه ولا تحاول ذلك، كما أنها لا تشغله بمشاكلها اليومية. فعندما تنتزع نفسها من حمى الالتصاق الجسدى، تندفع فى مونولوجات طويلة، حزينة، عن الحب، والأحلام، وتنتهى دائماً ببكاء لا يدوم طويلاً.

كانت مستلقية على ظهرها بقميصها الداخلى تحدق فى السقف. فمها كان كفم طفل رضيع يتدور ويتمدد خلال البحث عن الكلمات . نهضت فجأة وغادرت السرير إلى المطبخ ثم عادت وجلست على طرف السرير. كفاها مبسوطان على فخذيها نصف العاريين، تجذب وهى ذاهلة طرف قميص النوم إلى أسفل ، وتحدق بنظرة ثابتة عبر النافذة كأنها تتأهب للقفز منها.

قالت وكأنها تتذكر: فى شارع طويل، عريض وواسع ، خال من المارة والعمارات، على الجانبين أشجار مزهرة - زهور بنفسجية فقط ولم ينبت الورق الأخضر بعد - والوقت فجر، وهنالك ضباب، وأنا أسير فى ذلك الشارع، وحيدة أبكى. تأتى سيارة مسرعة، الدموع لا تجعلنى أرى بوضوح فتصدمنى السيارة وأموت.. هكذا سوف أموت.

كان إحساس بالفجيعة يبهظه. تراءت له ملقاة على الأرض، متجمدة الملامح ، والدم ينساب من طرف فمها. ابناها وقد جلسا فى الليل ينتظران أمهما فلا تأتى. لمس كتفها، وأخذ يهزها ويناديها:

- «سعدية، سعدية...»

كانت عضلات كتفها مشدودة تقاوم. تبين له أنها تجلس متصلبة لتمنع نفسها من البكاء، إذ فجأة غطت وجهها بكفيها وأخذت تنتحب. كانت محنية الرأس، وكوعيها مغروسين فى ثدييها. كتفاها كانا ينتفضان مع انفجارات البكاء المكتوم. ومن خلال بكائها كانت تقول إنها تعلم أنه سوف يتزوج الفتاة التى تناسبه. سوف يظل يحبها ولكن عليه أن يتزوج الأخرى. سوف تبتعد عنه، ولكن سوف يبحث ، ولن يتزوج الأخرى. إذن فعليها أن تضحى بنفسها ، أن تموت.

حاول أن يقول شيئاً ولكنه لم يجد ما يقوله، وكانت هى تنتحب. ربت على كتفها وأخذ يحدثها ، يقول إنه لا يوجد أخرى الآن، وهو يحبها ، ولم يستطع أن يستمر.

●●●

دقاتها سريعة متتالية على شراعة الباب. يفتحه فتندفع إلى الداخل، مبهورة الأنفاس، تلقى نفسها بين ذراعيه ، رأسها على كتفه ، تلهث وترتعش وتزداد به


94

التصاقاً. يغلق باب الشقة وهي متشبثة به، يقودها نحو السرير وهي ماتزال تلهث. تلقي رأسها إلى الخلف وتحدث به. يربكه ذلك، يقول:

- «أيه ، فيه أيه؟»

- «خايفة، خايفة موت!»

تخفي رأسها في كتفه، جسدها كله ينبض لصق جسده، يضحك، يقول:

- «فيه أحلام جديدة؟»

كانت ضحكته متقطعة، أشبه بالنشيج. ترد هي بجدية، تقول لا، ليست أحلاماً، هو إحساس، هو إحساس فقط.. تهدأ. يسألها عن صحتها وأخبارها وهو يعلم أنها لم تجب على مثل هذه الأسئلة. تقول، إنها تود لو كان صغيراً، جداً، تصره في منديل وتضعه بين ثدييها، و داخل السوتيان، ويظل هناك، تحس به دائماً لصق جلدها.

أبعدها عنه. أحس أنه يختنق. يطلب إليها أن تعد الشاي، تمسك يديه، تنظر إليه بضراعة، وغشاء رقيق من الدموع يغشي عينيها، تقول:

- مش عايزة أموت... أنا مش عايزة أموت.»

يدفعها بيده دفعة خفيفة، يقول:

- «بطلي السينما الهباب اللي بتشوفيها.»

تنهض. يقول لها:

- «الشاي»

دخلت بالصينية. فوقها براد الشاي وكبايتان. قالت وهي تصب الشاي:

- «أنت زعلان مني؟»

كان صوتها متهدجاً. قال:

- «لا.»

دون اكتراث ، ليوقف هذا السيل من الخوف

وضعت كباية الشاي على الكومودينو، في متناول يده ، تناولت كبايتها وجلست على كرسي قرب السرير. قال لها:

«بصي لي.»

نظرت إليه. قال:

«مالك تايهة على طول؟»

لم ترد. واستمر الصمت . قال:

- «مالك ساكتة؟»

نظرت باندهاش ، ثم قالت:

- «خايفة.»

لم يقل شيئاً،. أخذ يشرب الشاي ببطء وأشعل سيجارة. قالت:

- «بتحبني؟»

فكر: أي سؤال هذا؟ إنه يحبها بالطبع، ولكنه يريدها أن تتوقف عن هذه

السذاجة . قال لها وهو يمسك يدها لتسمع ما يقول:

- «إيه العبارة؟»

رأى قبضتها تشتد على كباية الشاى. أصبحت أظافرها بيضاء. قبلها على فمها وقال:

- «طبعاً بحبك.»

اندفعت فى إحدى مونولوجاتها الطويلة. تمسك كباية الشاى الفارغة، وتقول:

حاولت أن أنساك وأبتعد. خلال ذلك الأسبوع حاولت وحاولت. فى النهار أقول لنفسى نسيته. ولكن يحدث أن أشاهد أحدهم سائراً، أتأمل عظمتى الكتف تبرزان من وراء القميص ، ورأسه يتلفت ويراقب المارة، فتتولانى رعشة ، أقول، إنه هو، هو.. وتدور الدنيا أمام عينى، وأمسك بالجدران خوفاً من السقوط. فى الليل أتوه فى هلوسات ورؤى، أظل بين النوم واليقظة ، وأظل هكذا حتى يشقشق الفجر وتدب الحركة.

توقفت، وهى تجفف عينيها بكمها. أحس هو بقشعريرة تسرى فى جسده، وبتيار بارد ينساب فى عموده الفقرى. فقد كانت تلقى كلماتها بإيقاع البكائيات.

ثم واصلت كلامها:

خلال ذلك الأسبوع، يحدث نفس الشىء كل يوم، الشىء ذاته دائماً، أكون جالسة فى الجنينة القريبة من بيتى أتفرج على التلفزيون، ثم أراك جالساً على الدكة الحجرية، تنظر فى ساعتك، تقف ثم تعود لتجلس، تتلفت حولك بعصبية. تنتقل إلى دكة أخرى تجلس ملوى العنق، عيناك تتفحصان المارة بحثاً عنى. ترى امرأة تلبس الملاية، مثل ملايتى هذه، تتهلل، وتسرع لملاقاتها فيخيب ظنك. إنها ليست أنا.. وأنا أناديك أناديك: يا إسماعيل أتسمعنى؟ إنى أناديك أتسمعنى؟ وأتوسل إليك: دعنى فى حالى، أرحمنى، وأراك جالساً، ساهم العينين لا تسمعنى.. وأصرخ ، وأصرخ وأنت لا تسمعنى.. لا تريد أن تسمعنى.. قلت ذلك كله مكتوب عليك يا بنت...

تصمت . تتعثر كلماتها:

- وتلك المطواة التى فى جيبك...

تحت سطح العلمانية والحداقة، وحياة كل ما فيها مفهوم ومنتظر انفجر تراث القرون السحيقة من الرعب. كل دفاعاته انهارت وأحس أنه واقع فى أسر قدر ملزم . برعب لا حد له رأى نفسه سجين قوة قسر قاهرة تحدد وترسم له كل خطوة يخطوها ، ومهما حاول أن يفلت ، فهو لا يفعل شيئاً سوى أن يغوص أكثر وأكثر فى رمالها المتحركة.

وفى دوار الرعب الذى يلفه حاول أن يتشبث بتصور مؤامرة متقنة الصنع: التظاهر بالسذاجة ، الغياب المرسوم لمدة سبعة أيام ووضعه تحت رقابة صارمة ، مؤامرة يشترك فيها الكثيرون، الكثيرون جداً وهو وحده ضحيتها.. فعلوها ليسخروا منه، ووقع هو فيها دون تبصر.

قال لنفسه: «هناك أشياء يصعب تفسيرها.. تحدث مصادفات ... اللاوعى ، أحياناً...» والرعب أصم، راسخ، لا مخرج منه.

انحنت عليه، ثدياها يثقلان الثوب، ووجهها حان، حزين، قالت:

- «مالك حبيبى؟»

وراحت تقبل يديه، وشعره، وأنفه، وعينيه، وعنقه قبلات صغيرة كأنها فراشة

تحوم حول جسده. استسلم لها فى استرخاء تام ، ممتع، وهبطت عليه السكينة، ثم انفجرت الرغبة، حادة كحد الموسى، محنية جسده حتى أصبح كالقوس. احتواها بلهفة ، كأنها المرة الأولى، وخلال ذلك، فى مؤخرة رأسه يراقب استجاباتها الوهجاء ، لهاثها وهى تندفع نحوه بسعار وجنون، وسؤال هناك فى مكان ما، فى مؤخرة الرأس : يمكن أن تكون مؤامرة؟

(٧)

كان إسماعيل يجلس على الكرسى الأسيوطى مواجهاً باب الشقة . أنوار الشقة مطفأة، والشراعة ينعكس عليها ضوء السلم. يبدو زجاجها السميك، ببروزاته الناعمة متلألئاً كأنه كريستال. والحديد المشبك الذى يحمى الزجاج من الخارج بالتواءاته ودوائره، ومقرنصاته يرسم خطوط أرابيسك على زجاج الشراعة شفافة الظل. والشقة واسعة و وهو فى جوف ظلمتها صغير، محدد.

خطواتها تصعد السلم خفيفة متعجلة . تصخب قدماها أمام الباب وتتريث . يحس بها تلتصق بالباب، تلقى ثقلها عليها. تحجب الضوء عن دائرة فى منتصف الشراعة، بينما الأركان الأربعة مازالت مضاءة.

تدق على الزجاج بأصبعها دقات خفيفة. تبتعد إلى الوراء فيشع الزجاج من جديد. فى منتصف الشراعة تماماً يلقى أصبعها ظله. ثم يحتوى ظلها المربع الزجاجى كله. تعاود الدق بأصابعها ، دقات أسرع وأكثر حدة، ثم تنتظر.

يفكر أن يعود إلى حجرة النوم ويغلق عليه الباب، ويشعل سيجارة ولكنه يظل مكانه. يبتعد ظلها فجأة فتعود الشراعة تلمع بقسوة. يؤذى لمعانها عينيه. ساد صمت ثقيل كأن الأشياء من حوله تكتم أنفاسها. وأخذ يسمع خشب الكرسى يقاوم ثقله وهو يتمزق تمزقات واهنة.

أخذت تخبط حديد الشراعة البارزة بكفيها ، فيهتز الباب كله، وبصوت مخاتق سمعها تقول:

- «افتح.»

تتضاءل الكف وتصبح قبضة شبه مستديرة، ثم تصبحان قبضتين. تخبطهما بقوة على الحديد البارز الحاد الأطراف كالسكين. ارتعش جسده عندما تصور أصابعها دامية قد انفصل الجلد عن عظامها. ثم فجأة أخذت تهز الباب وهى ممسكة بحديد الشراعة وتصرخ:

- «مش بتفتح ليه، مش بتفتح ليه؟»

وتواصل هز الباب، وتقول:

- «أنا عارفة إنك جوه، أنا شايفاك.»

ثم فجأة توقفت عن الدق وغاب ظلها . أخذ نفساً عميقاً ومد ساقيه بحذر. سمع صوت راديو من بعيد يذيع أنغاماً راقصة، وقطرات الماء تنساب بإيقاع خافت، رتيب من الحنفية.

صمت ، صمت، صمت، وهو ينتظر. احتكت قدمها بالأرض منبئة عن وجودها.

ثم ملأ ظلها زجاج الشراعة. خبطت بأصابعها خبطات خفيفة متباعدة، وانتظرت. ثم الصمت ، وظلها يحجب الضوء عن الشراعة، ثم أخذ يسمع صوت

بكائها . فجأة أمسكت بيديها حديد الشراعة وأخذت تخبط وجهها عليه، مرة واثنين وثلاثة، وهى تردد بصوت نحيل، باك:

- سافتح، افتح.»

رأى يديها ترتفعان إلى أعلى، وصوت نحيبها بدا واضحاً. انساب الظل مبتعداً وأخذت الشراعة تعكس ضوء السلم. استطاع أن يميز شبحها وهى واقفة. من الأدوار العليا سمع صوت امرأة تنادى البواب، وسمع نفير عربة قادماً من الشارع. ثم هدأ كل شىء. وصله وقع خطواتها وهى تعبر فسحة السلم ثم وهى تهبط الدرجات،،،

تقاليد نقدية جديدة
على هامش النظرية الاشتراكية فى الفن!

فى كتاب جاليرى - ٦٨ الصادر فى أكتوبر مادة خصبة النقاش والتعليق ولكننى سوف اقتصر على مناقشة المقالات النقدية فى هذا العدد أو بشكل أدق بعض النقاط المهمة التى أثارتها.. ومعظم هذه المقالات عرضت لى بالنقد والتجريح ولذا فالإغراء كبير أن أكرس هذا المقال لرد الهجوم بالهجوم والتجريح بالتجريح.

ولكننى أرى أن تقاليد نقدية أخذت توضع، وهى، كما اعتقد سوف تؤدى إلى ضرر بالغ . إنها تستجيب وتستغل وضعا نفسيا سائدا بين كتاب هذا الجيل - وضعا شكلته مرارة الهزيمة، والعجز عن الفعل والاحساس باللاجدوى.

.. لهذا أصبح الفنان يستجيب استجابات عنيفة وحادة لقضايا تبدو قليلة الأهمية، ولكنها تأخذ دور البديل لقضايا مصيرية وضغوط نفسية مؤلمة..

ومع كل أسف فإن أحد الذين يحاولون وضع أسس هذه التقاليد ، تقاليد الاستفزاز والاستثارة إلى أقصى حد، وبالتالى توجيه الأنظار عن القضايا الأساسية والمهمة التى يمكن أن تطرح فى هذه المرحلة فى مجال الأدب والفن أو فى المجالات الأخرى هو الأستاذ إبراهيم فتحى.

إنه يستل سيف الادانة ويعمل جاهدا فى تصيد الأخطاء - حتى الأخطاء اللغوية - وإثارة فضائح السرقات الأدبية. وهذا فى حد ذاته جهد مشكور لو كان على هامش دراسة جادة مخلصة، ولكن الأمر المؤلم حقا أن يكون هذا هو الأساس.. فهو من خلال مغالطات وتحوير لمقال سابق لى يصفنى بأننى يمينى ولا هم لى سوى مهاجمة الفن الاشتراكى والنظرية الاشتراكية فى الفن، لأننى هاجمت ضيق الأفق والجمود العقائدى الستالينى.. وسوف أفصل هذا بعد قليل.

وهو يتحدث عن الأستاذ صبرى حافظ بقوله: «.. فهو يقفز فى رشاقة البرغوث بين المناهج. يسمع عن أسماء وكلمات اصطلاحية فيصوغها معا فى جمل غير مفيدة، وربما أشكل عليه الأمر فاعتبر كلمة العفوية منتزعة من قاموس الكيمياء وكلمة السلم الموسيقى منتزعة من قاموس هندسة المبانى».

إن هذه اللباقة والنكات اللفظية لا تشرف كاتبها كثيرا، وهى وأن احتلت الصدارة فى قاموس الردح فليست من النقد والتقييم الموضوعى فى شىء، وأنا أعلم الناس بثقافة إبراهيم الموسوعية وذوقه الفنى الرفيع ، وأنه قادر أن يقدم مشاركات كبيرة وحقيقية فى الحركة النقدية والفكر الاشتراكى ولكنه ستسلم لتطبعه الحاد وأزماته التى هى أزماتنا جميعا ويفجرها شتائم وتجريحا.

ويتاثر خطوات إبراهيم فتحى ولكن بعنف أشد ومعرفة أقل كثيرا ، الأستاذ خليل كلفت. وهو حاليا كما كان منذ عرفته يحاول أن يلعب لعبة الطفل المرعب متخذا مظهرا دمويا لا يتناسب أبدا مع سماحته وسلامة نيته.

واعتقد جازما أن الوقت قد حان ليتخلى خليل عن لعبته خاصة أنها أصبحت ترتد عليه فتفقده كل أصالة وكل حس سليم فى تذوقه الفنى أو فى كتابته . وأنا مؤمن تمام الإيمان بمواهبه الفذة وبقدرته أن يصبح فنانا ممتازا وناقدا.

إن الإيجابى فى مجال الفكر قليل ومن المؤلم أن ينصرف الاستاذان إلى تهديم وتجريح ذلك القليل. والاثنان تسحرهما الكليات: الطبقة العاملة، الشعب، العالم الثالث، ولكن عندما يواجهان هذه الكليات كوقائع مفردة حية فهى لا تستحق عندهما إلا ألفاظ الخيانة واليمينية والانحطاط.

●●●

فى مقال الأستاذ إبراهيم فتحى بعض المسائل العامة فى النقد» يبدو واضحا غرام الكاتب بافتعال المشاكل وفرض الاختلاف فرضا حتى عندما ينعدم . فهو يقول:

«ومن الواضح أن الأستاذ غالب يريد أن يسلب الفنان الحق فى أن يعرف نظرية فلسفية شاملة، أو هو على وجه التحديد يرفض أن يعرف الفنان نظرية فلسفية معينة هى الأساس الفكرى للواقعية الاشتراكية.

.. غالب يقيم تناقضا بيزنطيا لا يقبل الحل بين النظرية الشاملة وذاتية الفنان وصدق معاناته».

واكتفى هنا بأن أؤكد للأستاذ إبراهيم أننى لم أقل هذا أبدا..

بدلا من ايراد الاستشهادات المطولة التى لن تزيد عن هذا المعنى..

ولكن الأمر ذا الدلالة هو الأستاذ إبراهيم الذى يرغمنى على أن اختلف معه حتى يناقشنى.

والأستاذ إبراهيم فتحى يثير مسألة أخرى حول علاقة علم الجمال بالفلسفة.

وسوف أحاول أن أوضح موقفى من هذه المسألة قبل أن انتقل إلى مناقشة

الكاتب.

أن الجمود العقائدى الذى كان سائدا أيام ستالن ومازال يسود بعض الدوائر قد حول النظرية الماركسية إلى حقائق لا يدركها التغيير واعتبرها صالحة للتطبيق فى كل مكان وزمان. ولما كان الواقع المادى هو الأساس، ودور النظرية هو فهمه وتوجيهه، فقد خلق ستالن تعارضاً بين النظرية والواقع. وما دامت النظرية قد تجمدت وترفض التغير لمواجهة الظروف الجديدة، فإن ستالن، رغم الواقع على إطاعة النظرية.

.. وكانت النتيجة دموية رهيبة.

إن عشرات الآلاف من الشيوعيين المخلصين قد جرت تصفيتهم تصفية دموية، ونمت الأجهزة البوليسية وأجهزة القمع الأخرى نموا يفوق كل تصور . ويكفى شاهدا داميا، ومخزيا على هذا محاكمات عام ١٩٣٦ التى صفى نتيجتها كل مارشالات الجيش الأحمر وعدد كبير من قادة الحزب دون دليل اتهام سوى وثيقة زورها جستابو هتلر.

كما أن الفن الذى نما فى العهد اللينينى نموا أدهش العالم كله توقف ليحتل مكانه فنا رخيصا مبتذلا.

إن الخطأ الستالينى يكمن - كما أوضحت تحليلات الحزبين الصينى والسوفيتى - فى كونه قد حول الماركسية إلى نظرية مثالية متعالية على الواقع منطلقها الفكر المسبق لا الواقع العيانى المباشر.

ومن هذا نستطيع أن تقول إن الوضع الصحيح للمشكلة هو أن الفلسفة هى محاولة لتغيير الواقع ، وهى أيضا الدليل لتغييره. والمنطلق الأساسى هو الواقع العيانى المباشر.

ولكن كيف تستطيع فهم الواقع؟

إننا نستطيع ذلك من خلال العلوم المتخصصة فى كل مجال من مجالات هذا الواقع. وهنا علينا أن نوضح ونؤكد عدة أمور:

- إن الفلسفة لا تستطيع أن تتخطى هذه العلوم وأن تدرس الواقع دون وساطتها.
- إن كل علم يختص بجانب من جوانب الواقع، ولا يمكن لعلم آخر أن يأخذ مكانه، وإن كان بالإمكان الاستعادة من منجزات العلوم الأخرى.
- الفلسفة عن القوانين العامة لحركة الواقع الذى لا يمكن فهمه بدون العلوم المتخصصة. كما أن كل تغيير يحدث فى الواقع يشكل تحديا للفلسفة عليها أن تهضمه فى نظامها وقوانينها.
- وإن الفلسفة الحية هى التى تستجيب استجابات عميقة للتغيرات الحادثة فى الواقع ولا تحاول أن تدمج هذه التغييرات بشكل تبريرى أو توفيقى فقط.

وقد اعتبرت أن علم الجمال هو المدخل لدراسة الفن، لا السياسة أو الفلسفة ،

ولم يخطر ببالى قط أن علم الجمال يهمل مضمون العمل الفنى وهو التجربة الإنسانية أو يهمل الدلالات الاجتماعية للفن .

ويرى الأستاذ إبراهيم فتحى إننى بهذا أعبر تعبيرا صارخا عن وجهة نظر اليمين، وأن معنى رأيى هو أننى أطالب بحرمان الفنان من تبنى وجهة النظر الماركسية.. وعلى الرغم من أننى لم أقل شيئا كهذا، ولا ناديت به، ولكن الأستاذ إبراهيم يرى أننى فى النهاية أمهد السبيل إلى تحويل ذاتية الفنان إلى «التحيزات الطبقية الرجعية والأحكام المضمرة التى يمتصها امتصاصا يوميا من معايشته لواقع متخلف، وقيم الفردية التى تحاصره.. وليست الذاتية الحقيقة للفنان مرادفة للتلقائية وضيق الأفق الشخصى».

الأستاذ إبراهيم ينطلق من عدة افتراضات مضمرة. أولها أن الفنان شرير ورجعى بطبعه، وأنه لو ترك دون نظرية لعاث فى الأرض فسادا.

وهنالك حقيقة تاريخية معروفة أن تحجر الفلسفة يرافق تحولها إلى دين أساسه الاعتقاد أن الإنسان يعانى من خطيئة أصلية.، وعليه أن يلتزم بطقوس ذلك الدين للتخلص منها.

والأستاذ إبراهيم يعتقد كما نتبين من كلامه أن الالتزام بالفلسفة منهج من الضلال والخطيئة ووسيلة من وسائل التطهير.

إن أعظم منجزات الفنون قد انتجها فنانون لم يسمعوا بالماركسية قط، وقد كانت أعمالهم تقدمية وثورية دون أن تلتزم بالماركسية.

والافتراض الثانى عبر عنه إبراهيم بقوله: «وقد كان افتقار الفنان إلى النظرية الشاملة المتسقة التى يختارها بوعى متخذا موقفا نقديا من معاناته وتجربته شرطا ضروريا للإبداع الفنى وليست عيبا يؤخذ عليه...»

ودون الاغراق فى مناقشات بيزنطية لا تجدى، اتحدى الأستاذ إبراهيم أن يأتى بمثال واحد فى عالم الفن كان فيه افتقار الفنان لنظرية متناسقة وشاملة سببا فى تعطل موهبته ، وأن تبنى مثل هذه النظرية كان شرطا من شروط إبداع الفنان.

إن الواقع العملى هو الذى يحسم كل نقاش حول هذا الموضوع وليس التتالى الميكانيكى لأفكار وآراء نظرية لم تثبت صحتها.

ووراء هذا كله يكمن افتراض شديد الغرابة والخطأ وهو أن الفن نتاج عملية ذهنية واعية يسبقها تخطيط واع وتحليل. إن مثل هذه النظرية قد اضرت ابلغ الضرر بأدب الواقعية الاشتراكية وخاصة فى مصر. والأستاذ إبراهيم يعبر عن هذه النظرية بشكل واضح عندما يخلق مضادا بين التجربة الذاتية والتلقائية فى الفن وبين إيمان الفنان بالنظرية الماركسية.

ويقول هيمنجوى إنه تعلم خلال كتابة أى من قصصه ألا يفكر فيها ابتداء من



الساعة التى يتوقف عن كتابة جزء منها حتى الساعة التى يعود إلى مواصلة كتابتها فى اليوم التالى ويضيف «إننى بهذا اتيح الفرصة لعقلى الباطن أن ينهمك فى بناء القصة». ثم يقول إنه قد كان همه الدائم فى تلك الأيام التى يكتب فيها القصة أن يشغل نفسه بكل وسيلة حتى لا يفكر فيما يكتب إلا ساعة الكتابة «لأن التفكير فيما أكتبه يجعلنى عاجزا عجزا كليا من انجاز ذلك العمل».

وهذه وثيقة مهمة تجسد تجربة فنان عظيم، وهى بهذا أصدق بكثير واشد دلالة من الثرثرات النظرية التى تغفل الواقع اغفالا تاما.

إن أهم عناصر العمل الفنى هو عنصر اللاوعى - ولكن ارجو ألا يفهم من هذا أن تبنى نظرية شاملة تضر بالفن. كل ما أود قوله أن الأستاذ إبراهيم فتحى قد حدد العلاقة بينهما بشكل خاطئ، وأن هذا بالذات هو مشكلة، أو حتى جريمة، النقد الماركسى فى مصر إذ اعتبر العمل الفنى مقولة فكرية وليس نتاجا صادرا عن عمق أبعد من عنصر الوعى. ولهذا السبب طفا على سطح الأدب المصرى قصاصون وكتاب بلا موهبة ولا فن إذ كانت كل ميزتهم هو الالتزام بتعليمات النقاد وتنفيذها . ابتداء من النهاية السعيدة والعمال الذين يخفون قلوبا بيضاء وراء مظهرهم الجهم وفلاحين لا يتوانون لحظة عن خلق ترابط فورى بين نقص المياه والسياسة المعادية للشعب التى يتبعها صدقى، وسيدات بيوت يتظاهرن ضد الاستعمار إلخ.. وإذا لمسنا حزنا أو معاناة عند فنان فعلينا أن نسرع ونشير إلى أقرب مصنع ليرتد ويرتدع.

وكان هذا بالضبط ما وضعه رواد الواقعية الاشتراكية فى مصر، وقد تحول الأستاذ إبراهيم فجأة إلى الدفاع عنهم بحماس وعنف بعد أن تخصص فترة من الزمن فى مهاجمتهم.

●●●

هنالك قضية أخرى يثيرها الأستاذ إبراهيم فتحى:

«والأستاذ غالب يتحدث عن علم الجمال كما لو كان يتحدث عن الفيزياء أو الكيمياء. فليس فى مجال العلوم الاجتماعية علم اقتصاد يتفق حول نظرياته البورجوازيون والاشتراكيون رغم أن الاقتصاد أيسر تحددا من - الجمال»!!

وهذا الموقف الليبرالى الذى يقفز إليه الأستاذ إبراهيم من قمة موقف عقائدى متطرف ومتعنت مخاطرة تثير الدهشة. فهذه الجملة القصيرة تعنى:

- أن علم الجمال والعلوم الاجتماعية وحتى الاقتصاد ليست علوما موطدة الأركان، ولا مستقرة المقاييس والنتائج .. لم؟ لأنه فى الوقت الذى يتفق فيه البورجوازيون والاشتراكيون حول نظريات علم الفيزياء والكيمياء يختلفون حول العلوم الاجتماعية.

وبكلمة أخرى أن العلم الموطد الأركان المستقر المقاييس هو ذاك الذى يتفق عليه البورجوازيون والاشتراكيون.

ولكن أين نضع علم النبات وعلم الوراثة اللذين يختلف حولهما الاشتراكيون والبورجوازيون؟ هل تظل جميع العلوم نسبية بحكمها على الدوام مستوى التقدم التكنيكر في جميع المجالات. إن الاتفاق بين جميع الأطراف المعنية لم يكن ولا يمكن أن يكون هو وسيلة الحكم على مدى استقرار أركان أي علم ومقاييسه.

وعلم الجمال قد أفاد الكثير من الاكتشافات الجديدة في علم الأعصاب وعلم النفس. وأصبح له مقاييسه وقوانينه. بالطبع هناك خلاف شديد حول الكثير من تلك المقاييس .. ولكن هذا شأن كل علم من العلوم.

وفي نفس الفقرة التي ناقشناها يقول الأستاذ إبراهيم فتحي «إن الدراسات الجمالية ماتزال تتبع الفلسفات المختلفة. وتتنازعها المناهج المتضاربة. ويبدو أن الأستاذ غالب يريد أن يقصر الدراسات الجمالية على النواحي التكنيكية بمعزل عن وظيفتها التعبيرية، وأن يخص الشكلية وحدها بالطابع «العلمي» وأن يقذف بانعكاسات الصراع الاجتماعية عمدا».

لقد احترت في فهم الارتباط بين شقي هذه الفقرة. فكيف نربط بين اعتباري علم الجمال علما وطيد الأركان وبين مطالبتي بقصر الدراسات الجمالية على النواحي التكنيكية بمعزل عن وظيفتها التعبيرية؟ أن علماء الجمال الماركسيين من أمثال لوفيفر ولوكاش يتحدثون عن المضمون الاجتماعي للفن دون أن يحولوا الدراسة إلى دراسة في علم السياسة أو الاجتماع. كما أن الكثير من علماء النفس من أمثال فرويد وجونز قد درسا الأعمال الفنية على اعتبار أنها وثائق سيكولوجية، ولم يقل واحد إنهم قد قدموا دراسات في علم الجمال، ولكن علم الجمال يستفيد من ذلك.

إن كون علم الجمال علما وطيد الأركان لا ينفي أبدا إمكان دراسة وظيفته الاجتماعية أو مضمونه الاجتماعي أو النفسي.

وينتهي الأستاذ إبراهيم بقوله أنني ادعو إلى الواقعية الاشتراكية ومقياسها الوحيد هو مقياس الجودة الفنية وعدم وجود خيانة صريحة..

ويتساءل الكاتب عن الفروق الجمالية بين الخيانة الصريحة وغير الصريحة.

ولندع دعابات الأستاذ إبراهيم جانبا: إن المسألة هنا تتعلق بالأمانة، فعندما يدعي على الأستاذ إبراهيم شيئاً لم أقله فليس أمامي إلا استنكار هذا الأسلوب في النقاش والنقد. لقد قلت بالحرف الواحد:

«قد تميزت المرحلة الأولى من التجربة السوفيتية بانفتاحها على التجارب الفنية. كان المقياس الوحيد هو مقياس الجودة الفنية وعدم وجود خيانة

صريحة».

ومن الواضح هنا أننى لا أتحدث عن الواقعية الاشتراكية ولا أبدى رأيا فيها. بل أتحدث عن علاقة السلطة بالفن بشكل عام، وعن المرحلة اللينينية فى التجربة السوفياتية قبل طغيان ضيق الأفق والإرهاب الستالينى.

ولكن المحير فى الأمر هو أنه فى الوقت الذى أراد فيه الأستاذ إبراهيم أن يناقش رأيى فى الواقعية الاشتراكية اكتفي بمناقشة رأيى فى موقف السلطة من الفن مدعيا أن هذا هو رأيى فى الواقعية الاشتراكية.

وسوء النية ومحاولة تصيد الأخطاء واضح هنا. فرأيى فى الواقعية الاشتراكية موجود فى نفس المقال الذى يناقشه الأستاذ إبراهيم، وموجود على التحديد فى الفقرتين السابقتين للفقرة التى هاجمها الأستاذ إبراهيم . و،استعرض خلال ذلك بعض دعابته. وأننى اتساءل لماذا لم يناقش الكاتب هذا الرأى إذا كان بالفعل لا يهدف إلى مجرد الاستعراض لتصيد الأخطاء.

قصائد مترجمة
حلم النساء الجميلات

كنجسلى اميس

مازال الباب يتأرجح ، فتدب الحياة فى الفتيات،
مسافرات جوا فى أقصى خطوط الطول
متهاديات من الضجر، يندفعن
نحو السطوع الاوكسجينى لايماءة رأسى،
وملائكة ايضا، جماعات عارية بشملة الجوخ،
يندفعن صاخبات نحو آلههن.

●●●

متحمسات كلهن، يتشاجرن ليمسكن قبعتى،
وماعدا ذلك ليس بعد، ينسحب الرجال الآخرون
مهانين، تلاحقهم السخرية،
كل واحدة منهم تشارك بدورها
فى فتح بوابة الشهوة أمامى:
واندفع أنا كالطلقة.



●●●

يخذلهن الكلام، عاشقات، ولكن نظرة كل واحدة،
تتأكد بسبل أخرى، تتضرع إلى أن أوقع
على أوتو جراف جسدها،
كل واحدة منهن تقول: «أنا أولا يا كنجسلى، أنا أمهرهن»
ولكن لا داعى للعجلة، فالذواقة لا يعدو إلى الادوار
السفل ليتعشى،
وأنا لن أعدو إلى الدور الأعلى.

●●●

اتظاهر بالتماسك، ربما لنصف ساعة،
أتردد، وتريني كل أميرة الطريق إلى برجها،
افتح، عندها يقذف الساكن المفتاح
فورا إلى أى رجل، ولكن ذلك لن يكون إلا
إذا كان ذلك الأى رجل هو أنا.

●●●

من المرات تتصاعد هتافات الآباء،
والأخوة، والعشاق، ترتفع الهتافات أكثر
عندما أظهر أمامهم،
كل واحد منهم يصافحنى وبحرارة
يهنئنى، ومن مدير البوليس
احناءة رأس، وغمزة، وضحكة.
وعندما ينتهى هذا، ينتهى التردد أيضا،
أول ثمانى فتيات (وقد تمت الموافقة على القائمة)
يقفزن ويفككن..
ولكن الصدق يدفعنى إلى أن أعترف
أن هذا كله حلم، وقد كان
من السهل معرفة ذلك.

●●●

انتظر، ليس مجرد حلم، لأنه، رغم كونه ممتعا
وجميلا، فهو حقيقى أيضا، ولذا
فيندر أن يكون مفهوما،
من يختار مثالا أعلى أكثر ملاءمة
فى الاتساع المهول القائم هنا والآن،
إذا كانت تلك الحجرة الصغيرة حقيقية؟

●●●

الأحسن فقط، الآخرون، بل وجدوا فعلا
مسافات الحب الشائع طويلة للغاية.

وهم، بلهفة، يصرون على موقفهم،
المكتشفون المنتشون بالخرائط، ملاحو اليابسة،
لا يطالعون مرسى يعوضهم
عن ضجر الطريق،

●●●

يتظاهرون بالتعصب ولكنهم، فى الحقيقة: هشون:
تندفع فى رؤوسهم دمى تسلطت عليها أضواء باهرة.
يأتون معى، لنبحث عن قاعات البهجة النظرية،
عن نساء ذلك الأقليم الطازج دوما،
فى الليلة القادمة

الشىء الردئ

جون وين

أحيانا تكون مجرد الوحدة تبدو وكأنها الشىء الردئ.
قد تتضخم الوحدة حتى تحجب الشمس.
تؤلم إلى حد أن الخوف والقلق
على المضى ومن المستقبل، يختنقان. كسبت الجولة،
تعتقد ، هذا هو الشىء الردئ، أنه هنا.
ثم تتصرف بفهم ، تذهب لتنام، أو تتناول
بعض الطعام ، أو تكتب رسالة أو تعمل ، أو تنظف شيئاً
تتقلص الوحدة، لم تعد عبدا لها على الاطلاق.

●●●

ثم تفكر: الشىء الردئ يقطن فى داخلك
لا خطر من الوحدة، ليس الما ولا بلسما.
أهرب، إلى قصيدة أو إلى المشرب لتقابل صديقا
ولكنك لن تتجنب الشىء الردئ. فالرف العالى
حيث وضعت الشىء الردئ راجيا الراحة،
قد انكسر . وتدحرج الشىء. سوف يتبعك حتى النهاية

ملمس اليدين

ثوم جن

تستكشف اليدان مترددة،
كائنان حيان صغيران على أن

أخمن شكلهما. تلمسانني كلى،
برقة أطراف الأنامل.
مختبرة كل سطح وكل ما
تجده، بتردد وخجل الكتاكيت.
أربط بينها وبين أيد
لطيفة صافحتها فى نهار اليوم.

●●●

ويحدث تحول مفاجئ:
تتماسكان سويا وتصبحان
كتلة من الغضب ، كبرتا
واصبحتا قططا تصطاد دون أن تخاف:
خبيرتان ولكنهما يائستان.
وأنا فى جوف الظلمة. اتساءل
متى نمتا. ويخطر لى أننى
لا أعرف يدى من تكونان.

الوحش والجميلة

بيتر بورتر

لا يعلو صوت خرفه فى وضح النهار، يرتفع إلى همسة
ليل .
من أم ميتة فى بيت خشبى،
وقد واتاه حظ رائع : فتاة
فى ثياب باريسية، مساعدة مدرسة سابقة، اختارته
ليكون عشيقها. فى الحادية والعشرين ومجربة
علمت يديه حدس الثياب
وفى البداية قبلته فى حفلة، ثم أخذته
إلى بيتها وفعلا ما كان دوما يفترض فعله.
ثقافتها كانت متعته الكبرى:
أمها وأبوها يسكران، يقذفان أدوات المنزل،
الزواج التعس، البقالون ينادونهما
باسمائهما الأولى - وكل ثرثرة الديمقراطية الجنسية.
وفى الصباح (التقاط الكستناء) وصحيفة الديلى اكسبرس
ولكن فجأة يأتى اليأس الملهوف، الدهشة فى كنيسة كلية كنج،
العمق الذى يعيش فى روحها
والذى تكون حيويتها غلافه الدنيوى.



●●●

ولكن الثقافة الرفيعة اختارت أن تقتل - فالحكة
في السطح الداخلى للجلد . أهلها السكارى
كانوا اذكياء ، محامون اذكياء ورجال محترمون حنكهم النبيذ،
تعارك الفلاحون للزواج منها. في الدور الأعلى اعداد غفيرة
من البلطجية ممن يحسب حسابهم وجد نفسه
مهجورا، تليفوناته لا يرد عليها، وتقلص عالمه
حتى أصبح تناول الطعام في ليون، والانتظار خارج بيتها
عند منتصف الليل،
دموعها الصادقة تلاحقه، تفور فوق سريره.
ولذا يجلس وحيدا في المكتبات، بشع ورهيب ، الروح،
وحش مرة أخرى، ينتظر قلبه شبقة لتعيد
له عطره الإنسانى، وطعم المرأة على لسانه.

الخميس المقدس

جويفرى هل

عاريا، صعد إلى وجار الذئب،
حدق في جنة عدن دون خوف،
عندما لم يجد كمينا منصوبا
بل نوما تحت غطاء الفرو.

●●●

قال : «وقعوا في شباك الحب
الذى وهو يتلكأ عبر الجنائن الخالية،
يهمل التغير الحزين للفصول.
الطفل والمرضة يسيران يد بقفاز
ولكونهم غافلين عن خيانة الزمن
يحيك براءتهما بمكره
ولكن عليهم أن يشقوا طريقهم عبر خطر النار
ويجازفوا بسقوط البراءة.
لسعتنى تلك النار،
وجابهت وجار الذئبة.
عجبى، ها هي تتمدد وديعة، وخالية من رغبة الدم
تلك كانت اسطورتى ورعبى الدائمين.

كانون الثانى

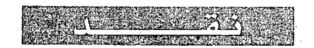
تدهيوز

يجر الثعلب بطنه الجريحة
فوق الثلج بذرات الدم القرمزية
تنفجر بصوت مكتوم،
طرية كالبراز، جسورة كالورود.
فوق الثلج الذى لا يحس بالشفقة،
ولا تبعث ايديه البيضاء الشفاء،
يجر الثعلب بطنه الجريحة.

عجوزة

آن سكستون

أخاف من الابر،
تضجرنى ملاءات المطاط والأنابيب.
اضجر من الوجوه التى لا أعرفها
وأظن أن الموت قد بدأ،
يبدأ الموت كالحلم
مليئا بالأشياء وبضحكات أختى.
نحن صغيرتان ونسير
ونلتقط العنبية
طيلة الطريق إلى داماريسكوتا،
آه سوسان، صاحت،
لوثت صورتك الجديدة.
طعم لذيذ -
فمى ممتلئ جدا
واطعم الحلو الأزرق يسيل
طيلة الطريق إلى دامار يسكوتا.
ماذا تفعل؟ دعنى وحدى!
ألا ترى أننى أحلم؟
فى الحلم لا تكون فى الثمانين قط.



سوسيولوجيا الحياة فى رواية " إسكندرية ٦٧ " للروائى مصطفى نصر

شوقى بدر يوسف

تمثل رواية «إسكندرية ٦٧» فى مسيرة الروائى مصطفى نصرالسردية إنعطافة هامة وزاوية جديدة مختلفة عما سبقها من نصوص روائية، حيث خرج بهذا النص عن الفضاءات المعتاد له تناولها فى رواياته السابقة،

أدب ونقد

ونعنى بهذه الفضاءات حى غربال، مكانه الأثير الذى سبق تجسيد ملامحه وشخوصه فى روايات " جبل ناعسة " و" الجهينى " و" الهماميل " و" ليالى غربال " وغيرها من نصوصه السردية، إلى تجسيد رؤية جديدة فى عالمه الروائى الهدف منها رصد بعض المشاهد الحية للحياة الإجتماعية والسياسية لواقع مكان سكندرى آخر له خصوصيته، أحتفى به فى هذا النص وهو " حى بحرى "، وفى زمن حفل بأحداث مصيرية هامة حدثت فيه، وهو عام ١٩٦٧ بما يحمله هذا العام من دلالات خاصة فى التاريخ المصرى والعربى المعاصر، حيث يجسد النص واقع عاشته شريحة من المجتمع السكندرى فى فترة حملت معها نذرالحرب، والأيام التى سبقت حدوثها مباشرة، وكذلك أيام الحرب ذاتها، وأيضا الأيام التى أعقبتها، وما خلفته هذه الأيام جميعها من إنعكاسات هامة كان لها تأثير كبيرعلى مستويات المجتمع المختلفة، مستخدما فى ذلك الواقع الإجتماعى والسياسى والعسكرى فى تجسيد هذا الزمن بكل ما يحمل من أحداث جسام، وشخوص عاشت واقع هذه المرحلة، وتعاملت مع المكان والزمان والحدث، بحيث طفت الهموم العامة على الهواجس

الخاصة لشخوص النص، فبعد أنتهاء الحرب، وسكون آلة الرهيبة، واحتلال سيناء والضفة الغربية لنهرالأردن، ومرتفعات الجولان السورية، بدا الجميع وكأن على رؤوسهم الطير من هول ما حدث، حتى أن عبد الناصر نفسه قد طلب التنحى عن السلطة والعودة إلى صفوف الشعب، وأعتبر نفسه المسؤول الأول عن الهزيمة التى حدثت، وكان ذلك منعطفا خطيرا مرت به الأمة العربية عامة، والمصرية بصفة خاصة، حيث انعكس هذا الإرتطام الرهيب على كل شخص وكل بيت وكل أسرة، وأحدث شرخا كبيرا فى ضمير الأمة كلها فى كل مكان على أرض الواقع، فى الشوارع والحارات والبيوت، بين الجنود، على ظهر السفن التجارية والحربية، ولعل المشهد الذى جسده الكاتب على ظهر الفرقاطة " الحرية " داخل النص خير مثال لما حدث على مستوى الواقع من ردود فعل هائلة طالت الذات العربية فى الصميم " : بكى الملازم عبد الله عندما علم بما حدث . وعندما تتبع الموقف بين زملائه فى الفرقاطة " الحرية " وجد الحزن قد خيم على الجميع، وكل فرد عبر عن حزنه بطريقته . البعض أصيب بحالة هياج وصراخ . واقتحموا كابينة الكومندان وطالبوه بالهجوم على ميناء حيفا وضربه بكل ما لدينا من أسلحة . قال بعضهم : لو كانوا تفوقوا علينا فى الطيران . فنحن أقوى منهم فى البحرية " . (١) .

ولا شك أن إختيار الكاتب للبيئة السكندرية الساحلية فى حى بحرى خاصة، وما يفرزه مجتمع الصيادين فى هذا الحى العريق من خصوصية فى تعاملهم مع الواقع، وما يحدث بينهم من ممارسات إجتماعية فى عالمهم الخاص كان لخدمة الحدث الرئيسى للنص والناتج عن وقائع بعض الأحداث التى كانت تمهد للحرب، وما حدث أثناءها من مشاهد حية عاشتها الإسكندرية فى ذلك الوقت بمناخها الإجتماعى الخاص، وأعنى بذلك المواجهة البحرية التى حدثت بين البحرية الأسرائيلية والبحرية المصرية والتى أثبتت فيها البحرية المصرية قدرتها على مواجهة قوات العدو بتلاحمها مع الناس البسطاء الذين يسكنون منطقة بحرى، من خلال الحادثة الشهيرة التى سبقت الحرب بيوم واحد حين أكتشف أحد أبناء الصيادين بعض أفراد من الضفادع البشرية الأسرائيلية يحاولون التسلل بجوار قلعة قايتباى والدخول إلى المدينة للقيام ببعض أعمال التخريب وتدمير بعض الأهداف الحيوية، وعندما أحس به أفراد المجموعة حاولوا قتله، ولكنه هرب منهم مستخدما مسالك القلعة التى يعرفها جيدا، وقام بأبلاغ المسئولين، وتم تعقب أفراد هذه المجموعة والقبض عليهم أثناء محاولتهم الهرب إلى ليبيا بمعاونة وصحبة أخد العملاء اليهود، وكان طبيبا معروفا فى المنطقة يملك عيادة بشارع

التتويج، ومسؤولا عن خلية من خلايا التجسس فى الإسكندرية تم القبض عليه وعلى بقية أعضاء الخلية، فكانت هذه العملية الناجحة ضربة قاصمة للعدو، قام بها أفراد بسطاء من الشعب السكندرى فى تلاحمهم العفوى التلقائى مع قواته المسلحة وأثباتهم بأنهم على مستوى الحدث والموقف حتى فى أحلك الظروف والمواقف، وقد اعترف العدو الأسرائيلى بهذه الضربة، كما أعترف بعد أيام قلائل من الحرب بأغراق الغواصة الأسرائيلية " التمساح " أكبر غواصته فى ذلك الوقت بالقرب من الإسكندرية، واحتسبت هذه الحادثة البطولية للإسكندرية وأبنائها، وربما كان ذلك يحمل بصيصا من الضوء والتوهج للبطولات التى حدثت أثناء معارك ٦٧، ولكن ثقل الهزيمة قد أخفت معالمها وجعلت منها شبحا وسط الأحداث الجسام التى حدثت فى هذا العام، والمتتبع لحركة الصحف التى ظهرت خلال أيام الحرب يستطيع الأطلاع على أخبار هذين العملين البطولين الذين وظفهما الكاتب فى نسيج النص، حيث وظف الكاتب هاتين الحادثتين فى نسيج النص لأعطاء مصداقية الحدث عنصرا هاما وهو " : محاكاة للواقع الذى حدث آنذاك وإنطلاقا بالنص الروائى الذى هو فى الحقيقة من أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالواقع وتصويرا لحياة الناس كما هم ، وليس كما ينبغى أن يكونوا " . (٢) ١٩٦٧

هناك نقاط متوهجة فى التاريخ تتجلى بصورة أو بأخرى فى المتن الروائى، وهى بمسارها الواقعى تبدو وكأنها فى المستوى المتخيل من عنف ما يتجلى فى أحداثها من أزمات وأوقات عصيبة، وهى تعكس وعى الروائى تجاه الخطاب الذى يود التعبير عنه، كما تعكس حجم الأحداث التى مرت، وعظم الأسئلة التى لا زالت تتداعى، وتشكل سؤالا ضخما لا زال يهيمن على الذات العربية حتى الآن .

ففى منتصف عام ١٩٦٧، وفى ساعات قلائل من يوم ٥ يونيو شهدت المنطقة بأسرها زلزالا قويا هز الأمة العربية كلها، وإرتطاما هائلا جعل جماهير هذه الأمة تترنح، وتفقد توازنها، وعاشت هذه الجماهيرعلى أرض الواقع تلعق آثار شئ لم تتعود عليه من قبل أسمه الهزيمة وهى غير مصدقة لما حدث، فما هى الأحداث التى صاحبت واقع الهزيمة وحدثت قبلها وبعدها على أرض الواقع فى أنحاء مصر كلها بل وفى أنحاء الوطن العربى ؟، كيف كان الناس يتعاملون، وماذا كانوا يفعلون، وكيف كانت حياتهم الخاصة والعامة، وكيف تعاملت الناس مع هذا الإرتطام الكبير، وكيف قاومت هذا الزلزال وهذه الهزيمة ؟ ذلك ما أجابت عليه رواية " إسكندرية بنت تج للروائى مصطفى نصر من خلال إجتزائها شريحة من الحياة الإجتماعية فى حى يطل على ميناء الإسكندرية التجارى والحربى، حيث حى بحرى بشعبيته المعروفة، وكيانه الساحلى

الخاص، ومنطقة الأنفوشى، و حلقة السمك، ومجتمع الصيادين ومنطقة الميناء والجمرك حى التجارة والمال، وبعض المناطق الساحلية ذات الأهمية التاريخية والإجتماعية مثل قلعة قايتباى وشارع التتويج وقهوة فاروق الشهيرة فى المنطقة التى يتجمع فيها معظم أهالى بحرى والأحياء القريبة، وغيرها من الأماكن القريبة من البحر، وأيضا بعض الأماكن التى تنقلت فيها شخوص الرواية حسب تداعى الأحداث، وتنقلها المفاجئ مثل منطقة سيدى بشر ومحطة الرمل وبحرى، وقد أختار الكاتب لهذا الواقع الذى بدأ فى التغيير الحتمى فى زمن الحرب، شكلا روائيا يختلف عما أصدره قبل ذلك من سرديات، نوعا جديدا مليئا بحالة إجتماعية مسّيسة، ومناخا عسكريا أشترك فيه الجميع، المثقفين والقيادات السياسية وأفراد القوات المسلحة والبسطاء من أفراد الشعب، وغيرهم من الفئات التى تعيش فى الإسكندرية، لقد طرح الكاتب رؤيته من خلال ما حدث أمام العالم آنذاك، و من خلال سرد أحداث معاصرة، ومن خلال تصوير " إطار تاريخى " خادع يطرح رؤيته الأيديولوجية السياسية بطريقة غير مباشرة فى مرحلة تغير فيها كل شئ، وكما قال ميشيل بوتور عن أهمية الرواية لمجتمع يتغير " : إن الرواية هى الشكل الأدبى الأقوى والتعبير الأنسب عن واقع يتغير بسرعة " . (٣) لذلك نجح الكاتب فى أن يجسد فى هذا النص معالم رؤية أيديولوجية من مرحلة هزيمة ٦٧ بعيدة عن الإهتزازات العاطفية، ويسجل من خلال آلية سرده الروائى العلاقة المباشرة بالهزيمة، من خلال ما كان يدور فى وعى الذات ووعى العالم وتشكيل العلاقة المركزية بين الآنا والأخر، وأيضا من خلال معرفة الخط البيانى لواقع الذات التى إنحدرت إلى هوة سحيقة، وما حدث لها على مستوى الواقع، وما دار فى هذا المجتمع إبان هذه الفترة الحاسمة من تاريخ الوطن .

يبدأ النص برؤية سوسيولوجية تمثل واقع الحياة عام ١٩٦٧ قبل بداية الحرب العربية الأسرائيلية مباشرة فى هذه المنطقة الشعبية من " حى بحرى " الشهير والقريب من ميناء الإسكندرية، كما أنها تعرض لشريحة من شخوص المجتمع السكندرى المختلط بالعديد من الشخصيات العائشة حقيقة هذا الزمان، وأبعاد المكان فى هذه المنطقة من المصريين واليهود، شريحة تعيش الواقع البسيط، فى حياة يومية ملؤها الترقب، وآمال كبيرة تملء قلوب الجميع بنصر مؤزر على العدو الصهيونى كما جسمته لهم وسائل الإعلام فى ذلك الوقت، وكما وضحت أبعاذه ومعاله من خلال النص، عندما أعلن عبد الناصر أغلاق خليج العقبة فى وجه الملاحة الأسرائيلية، وطلب من الأمم المتحدة سحب قوات الطوارئ الدولية المعسكرة فى المنطقة، وبدأت القوات المصرية تتدفق على سيناء، والناس فى كل مكان فى حالة ترقب، ولا حديث لهم

سوى خطاب عبد الناصر الذى سوف يلقيه فى قاعدة جوية متقدمة فى سيناء، وكما كان الناس دائما فى ذلك الوقت، كان الجميع فى حالة إنتظار وترقب لرفع رايات النصر الذى سوف ترفرف خفاقة فى سماء المنطقة، وأن اليهود سوف يتلاشون بفعل العاصفة التى سوف تقابلهم بها قواتنا المسلحة، وإنهم سوف يلقون إلى البحر هم ومن ورائهم، وعلى الرغم من ذلك كانت الحياة تسير رتيبة على وتيرة واحدة، فى البيت، فى السوق، فى الشارع، على المقهى، فى الميناء، لقمة العيش كانت هى الهم الأول والأخير للحياة الأجتماعية بآليتها المألوفة وبواقعها اليومى المعيش، وعلى الرغم من ذلك كانت هناك أوقات مشهودة ينشغل فيها الناس بأشياء تجعلهم يلزمون بيوتهم فى دعة وراحة عجيبة، الكل يمارس حياته، ويستمتع بوقته، ولم يتبق لهم فى هذه الدنيا سوى النصر، وكانت هناك أوقاتا يعتبرونها أوقاتا مقدسة لا يشغلهم عنها ولا يلهيهم عن الإستمتاع بها أى شئ، من هذه الأوقات مباريات كرة القدم بين الأندية، والملاحظ فى ذلك الوقت أن القائد العام للقوات المسلحة المصرية بجانب مركزه العسكرى الهام كان رئيسا لأتحاد الكرة، وكل قائد سلاح من أسلحة الجيش كان رئيسا لنادى من الأندية المتنافسة، كذلك الأوقات التى تقام فيها حفلات أم كلثوم فى الخميس الأول من كل شهر والذى يعد لها الناس إعدادا خاصا، تدخل ضمن الأوقات المقدسة عند فئات الشعب المختلفة " : لذا رددت الإذاعات المعادية . ان الشعب المصرى فى عهد عبد الناصر يفطر فول مدمس . ويتغدى كرة قدم . ويتعشى أم كلثوم " . وقيل أيضا " أن هناك شخصيتان فى التاريخ العربى القريب ظلت الجماهير تصغى اليهما بكل انتباه على طول الرقعة الممتدة من الكويت إلى المغرب هما جمال عبد الناصر، وام كلثوم " (٤) " : ومن أهم الأوقات التى ينشغل فيها الشعب أيضا . وتخلو الشوارع وقتها من السائرين حين يخطب عبد الناصر، فيجتمع الناس حول الراديوهات . أو أمام التلفزيونات فى المقاهى أو البيوت . أو يجتمعون فى الشوارع والحوارى حول مذياع أخرجه صاحبه من بيته . قلما تجد إنسانا يسمع الخطبة وحده فهو عادة ما يبحث عن مجموعة تشاركه سماع الخطاب حتى يشاركوه التعليق والنقاش حول النقاط التى يتحدث الرئيس فيها " لحين لخ . تلك كانت بعض مظاهر الحياة وسوسيولوجيتها الخاصة إبان الأيام التى سبقت الحرب عام ١٩٦٧ .

الشخصيات وتداعيات الأحداث

تمثل شخصيات النص التى حشدها الكاتب لخدمة الحدث الرئيسى والخط الدرامى العام مستويان من الشخوص الفاعلة لمحتوى

الواقع فى هذه المرحلة التى سبقت النكسة بأيام قليلة، المستوى الأول هو الشخصيات المصرية الوطنية المنتمية إنتماء جوهريا إلى واقعها الدينى والوطنى، وهذه الشخصيات تعكس واقع المجتمع المحتوى على بعض الشخصيات البسيطة السوية والشخصيات المأزومة التى تفوق طموحاتها أمكانياتها المتواضعة، والمستوى الثانى هو الشخصيات اليهودية العائشة داخل المجتمع السكندرى فى " حى بحرى " والتى تعمل ضمن مخطط خاص الهدف منه زعزعة الأمن والواقع، والتمهيد للرحيل بعد ذلك إلى أسرائيل مهما طال بهم الوقت فى هذه المكان، فالعلاقات الإنسانية التى كانت تربط اليهود بالمصريين فى الإسكندرية وربما فى مصر كلها قد تغيرت بعد قيام دولة إسرائيل، وبدأت أجهزة الأعلام هناك الضرب على وتر إضطهاد الأقلية اليهودية فى مصر، بينما الحقيقة تقول أن العلاقات الإنسانية بين الطرفين كانت علاقات من الحميمية بحيث أستفاد منها اليهود أثناء أقامتهم فى مصر أكثر مما استفاد منها المصريين، حيث كان اليهود يقيمون حول أنفسهم طوقا شديد الخصوصية والسرية عرف بحارة اليهود، يخفون فيه أهدافهم وأغراضهم، ظهر جزء منها فى سياق النص من خلال كازينو " كازابلانكا " الذى كان يملكه الخواجه " فيكتور " ويتردد عليه كل طالب للمتعة، حيث ترقص وتغنى فيه بعض المغنيات والراقصات اليهوديات، أمثال " فريدة " و " ليلى " التى تغنى أيضا فى أذاعة الإسكندرية، كذلك " العيادة " التى يمتلكها الدكتور " يوسف داود " فى شارع التتويج والذى استخدمها كنوع من المداهنة مع المواطنين المصريين لكسب ودهم، وكانت هى الأخرى تمثل نموذجا خاصا لحارة اليهود .

ولعل العلاقات المتشابكة التى تربط بين الشخوص المنتخبة من الواقع السكندرى فى هذا المكان من النص كانت هى المحرك الأساسى لسوسيولوجيا الحياة داخل النص نفسه، فالجميع فى قارب واحد كما يقولون حتى اليهود العائشين معهم كان لهم دور فى تسيير دفة الحياة ولكن بطريقتهم الخاصة، ومن وجهة نظر مختلفة تماما عن الشخصية المصرية، فالحاج الدسوقى شيخ الصيادين بتلقائيته وعفويته فى تعامله مع من يعملون عنده من الصيادين، وأيضا مع أصدقائه المقربين وغير المقربين كان يتعامل مع الجميع بحب وود وأبوية تفرضها مكانته الأجتماعية على مستوى الواقع حتى لو كان ذلك مع جيرانه من اليهود لدرجة انه لجأ الى الدكتور " يوسف " صديق أبنه أحمد وهو اليهودى ليذهبا معا لأحضاره أبنه من المطار، لإعتبارات الزمالة والصداقة والجيرة، ويمثل الدكتور أحمد الدسوقى ابنه العائد من ألمانيا بعد انتهاء دراسته للطب الشخصية المصرية المثقفة سياسيا وإجتماعيا بل وعسكريا أيضا، حيث

أن دراسته وحياته بالخارج جعلته ينظر إلى الأمور بمنظار الموضوعية وليس بمنظار العواطف والمشاعر الذى تعود عليه الناس البسطاء فى مصر، لذا كان يردد دائما بأن ما يحدث الآن على أرض الواقع ما هو إلا فخ سيقع فيه الشعب المصرى، وأن الموضوع أكبر من الحرب مع أسرائيل، ولكن صيحته هذه كانت تذهب هباء حتى إنهم أتهموه بالجنون، وأعتدوا عليه بالضرب، ولولا والده الحاج الدسوقى بمكانته الإجتماعية، وإحتواء " عواطف " الأخصائية الإجتماعية له لفتكوا به، وذلك حين صرح فى إجتماع عام حضره جميع سكان الحى، كما حضرته قيادات الأتحاد الأشتراكى فى المنطقة، بأن الحرب مفروضه علينا وأننا سوف نضطر أن نخوضها ونحن غير مستعدين لها " : اسمعونى يا ناس . منذ أن عدت من ألمانيا وأنا أريد أن أتحدث ، أن أحذر . كلنا نحب عبد الناصر . ونثق فيه ونعرف مدى وطنيته ونزاهته وطهارة يده . لذا نريد أن ننبهه . صدقونى يا ناس أننا غير مستعدين لحرب اسرائيل . الحرب ستفرض علينا . وسنضطر أن نخوضها " . (٦) ، كذلك نجد أن النص يحوى أيضا شخصيات سكندرية نمطية يحكمها وضعها الإجتماعى الخاص، مثل شخصية الصول " عبد الله " وهو ملازم فى البحرية، ولكن الناس يعرفونه بالصول " عبد الله " لأنه بدأ حياته فى البحرية مساعدا، وهو على الرغم من شخصيته العسكرية ووضعه الإجتماعى الذى يجعله قريبا من أهل الحى خاصة الذين يقاربونه فى السن، وعلى الرغم من إنه خطيب " صابرين " أبنة الحاج الدسوقى شيخ الصيادين وشقيقة صديقه الدكتور أحمد، إلا إن واقعه الشبقى جعل له العديد من المغامرات النسائية مع فتيات كازينو " كازابلانكا " الذى يملكه الخواجة " فيكتور " اليهودى، لذا فهو فى نزاع دائم مع خطيبته التى القت إليه الدبلة فى آخر خناقة لهم حول هذا الموضوع، والصول عبد الله له فيلا ورثها عن والده بجوار المدافن يتنازع عليها هو و شقيقاته بواعز من أزواجهن، وهو دائما ما يردد أن نابليون حرم دفن أجداده فى أرضهم، وأن الأنجليز استولوا على المدافن لتحويلها إلى معسكر لجنودهم، والحكومة تحاول أن تستولى على الأرض بحجة أن أرض الأنجليز هى ملك للحكومة، لذلك فهو لن يفرط فى هذه الأرض التى تحمل ميراث الأجداد ورائحتهم، وهو شاعر يعشق القراءة، ويمثل فى النص جانبا من الشخصيات المتقلبة ما بين فورة الشباب ومحنة الواقع حيث يمثل الجنس له هما خاصا، خصه الكاتب به لإبراز وجه الواقعية داخل النص، وإن كان إبراز عنصر الجنس هنا من خلال الصول عبد الله الذى كان هدفه من الحياة تحقيق أكبر قدر من المتع الحسية والجسدية، هو تحقيق التوازن بين الوجه الواقعى للحياة حتى فى أحلك فترات التى مرت بها الإسكندرية فى هذا الوقت بالذات .

ثمة شخصيات أخرى كان لها دورا فاعلا داخل النص من خلال أبعاد الشخصية المأزومة، التي لا تحفل إلا بمصلحتها الشخصية، وهي الشخصية النفعية والمتمثلة فى شخصية " إبراهيم فهيم " أمين لجنة الإتحاد الإشتراكى المساعد عن دائرة الجمرك، وأبن عم " عواطف " وخطيبها فى نفس الوقت، وهو شخصية إنتهازية وصولية، يستغل الظروف كلها لمصلحته الشخصية ولا يعير وزنا لأى قيم أو مبادئ، يفعل ذلك حتى مع أقرب الناس إليه مع والده فهيم عسكرى الشرطة ووالدته التى تفتخر به دائما بأنه " سى الإستاذ "، ومع ذلك كان يتنكر لهما دائما، لدرجة إنه أعتدى على والده فى أحد المرات الذى رفض فيها إعطاؤه نقودا كان يحتاجها، كما أنه فى إجتماع الإتحاد الأشتراكى الذى عقدت لمناقشة ترتيبات الدفاع المدنى والحرب حرض الجماهير على الفتك بالدكتور أحمد الدسوقى، الذى وجد فيه منافسا خطيرا أمام إرتباطه بأبنة عمه " عواطف " الذى يريد الزواج منها من أجل ثروة أبيها الذى كونها من عمله فى صناعة مواتير السفن التجارية، كما إنه عندما اكتشف اثنين من أفراد الضفادع البشرية فى منطقة سيدى بشر ورأى الدكتور أحمد يريد الإمساك بهما بمعاونة بعض الأهالى أوحى إلى الأهالى أن الدكتور أحمد هو أحد أفراد الضفادع البشرية، مما عرضه لمحاولة الفتك به مرة أخرى من جانب الأهالى، وقد كانت شخصية " إبراهيم فهيم " من السهولة بمكان بحيث أستطاع الدكتور " يوسف داود " تجنيده لمساعدته فى تهريب أفراد الضفادع البشرية إلى الخارج حين أكتشف أمرهم، وبدأ البحث عنهم ، وتم القبض على الجميع بعد سلسلة من التداعيات فى الأحداث . ولا شك أن الشخصيات الرئيسية التى جسدها الكاتب والتى تحمل قدرا من الأبعاد النفسية المتناقضة والحائرة، مثل شخصية الدكتور أحمد الدسوقى والدكتور يوسف وإبراهيم فهيم تعكس واقع الإنتماء من عدمه عند هذه الشخصيات وبعض الشخصيات الهامشية الأخرى فى النص، فشخصية أحمد الدسوقى برؤيتها العقائدية التى اكتسب جزء كبير منها خلال تواجده بالخارج، وإحتكاكه بالأخر الموجود داخل حضارات أخرى مغايرة للواقع العربى، وهى تبدو تجسيدا معنويا لواقع الإنتماء لذا يبدو داخل النص وكأنه بطلا إشكاليا، أما شخصية إبراهيم فهيم الذى يعيش واقعه الداخلى المبنى على حب الذات والأنانية والتهرئ النفسى، فهو يمثل البطل الوغد الذى يسقط فى أول موقع للسقوط، وهو ما جعله ينساق فى آلية خاصة مع توجهات الدكتور يوسف اليهودى الذى يمثل الأخر المصادم والضد والذى وجد فى إبراهيم فهيم عميلا نموذجيا يجنده فى أعمال يعجز هو وأمثاله على القيام بها، ثمة شخصيات مساعدة أخرى مثل الحاج عبد المحسن صديق الحاج الدسوقى شيخ

الصيادين وعوض الذى يعمل فى عيادة الدكتوريوسف داود وابن أخيه حسن الذى يعمل لدى الحاج الدسوقى والذى كان سببا فى إكتشاف افراد الضفادع البشرية بجوار القلعة، لقد كان لهذه الشخصيات الهامشية فى النص دور فاعل بحيث كانوا مرايا للشخصيات الرئيسية للنص . كذلك نجد من الشخصيات الأنثوية التى حفل بها النص " صابرين " خطيبة الصول عبد الله، وشقيقة أحمد، و " عواطف " الأخصائية الأجتماعية التى حضرت إلى الحاج الدسوقى شيخ الصيادين لمحاولة معاونة بعض الأسر التى يموت عائلها فى نوات البحر، وحافظة التى تسكن فى كوخ أقامته بجوار المدافن التى يسكن بجانبها الصول عبد الله والذى أخذ فيكتور أولادها التوأم ليعملوا فى الكازينو رغما عنها واسماهم " لالى وبوللى "، وليلى المغنية اليهودية التى تعمل فى الملهى وتغنى فى إذاعة الإسكندرية، لقد كان لهذه الشخصيات الأنثوية حضور خاص داخل النص من خلال الأحداث اليومية التى مرت بالزمان والمكان الروائى، خاصة شخصية " عواطف " التى قاومت مناطق كثيرة داخل النص بما فى ذلك خطيبها وابن عمها " إبراهيم فهيم "، حيث تمثل " عواطف " الوجه المضئ للمرأة السكندرية، فظهورها فى النص تزامن مع عودة الدكتور أحمد من المانيا، وكانت فى زيارة لوالده الحاج الدسوقى شيخ الصيادين لحل مشكلة بعض أسر الصيادين الذين يفقدون عائلهم اثناء النوات الشديدة فى البحر، ولاشك أن شخصية " عواطف " بموضوعيتها وتآلفها مع الواقع، ووجود قضية تعمل من أجلها قد أعطى شخصيتها أبعادا للمرأة الفاعلة داخل النص مما يعكس الثقة القوية التى تحافظ عليها المرأة المصرية حتى فى أحلك المواقف التى تعرض لها الواقع عام ١٩٦٧ .

أما المستوى الثانى من الشخصيات فهى الشخصيات اليهودية المقيمة فى المنطقة، هاجر معظم أقاربهم إلى اسرائيل، ولم يتبق سواهم إما لزهدهم فى الرحيل وإما لأهداف لا يعرفها سواهم، من هذه الشخصيات " الدكتور يوسف داود " صديق الدكتور أحمد الدسوقى، وهو طبيب يعمل فى مستشفى السبع بنات مع أبنة عمه الدكتورة آمال التى يكن لها عاطفة خاصة، لديه عيادة فى شارع التتويج بجوار قهوة فاروق الشهيرة، وهو شخصية منطوية يعمل فى صمت ويحب العزلة، يتعامل مع مرضاه بطيبة، وأحيانا يتبسط معهم ويساعد من يحتاج إلى المساعدة، لذا فقد أكتسب شهرة كبيرة فى حى بحرى بأكمله، هو يحب أبنة عمه الدكتور آمال ويرغب فى الإقتران بها، ولكنها تحب الدكتور أحمد الدسوقى وهو يعرف ذلك ويحترم رغبتها فى ذلك، والدها يمتلك دار للسينما، وقد سبق له العمل فى مجال السينما كانت له طموحات فى أن يصبح ممثلا مشهورا، ولكنه فشل لذا إكتفى بالعمل فى إدارة دار السينما التى

يمتلكها فهى التى تحقق له ذاته، هاجرت زوجته إلى إسرائيل ولكنه فضل البقاء فى مصر ليبقى بجانب إبنته " آمال " فهو يفضل أن يموت على أرض مصر، ثمة شخصية يهودية أخرى تعمل فى الخفاء هو الخواجة " فيكتور " الذى يملك كازينو " كازابلانكا " والتى يديره فى أعمال تتنافى مع طبيعة المصريين، وهو يستخدمه أيضا ستارا لمعاونة من يريد الهجرة إلى إسرائيل، وقد ساعد الكثيرين للهجرة من مصر إلى، ومن بين من ساعدهم " سارة " والدة الدكتورة آمال و زوجة " زكى " وهو ضليع فى هذه الأعمال المشبوهه التى يقوم بها منذ ان كان يعمل سكرتيرا لموريس منشه فى نادى " المكابى " اليهودى، الذى كان يساعد اليهود على السفر إلى اسرائيل، وهو قد جاء من فلسطين عام ١٩١٥ وعمره لم يتعد الثانية عشر أيام الحاكم التركى " أحمد باشا جمال " الذى اعلن الحرب على اليهود، وأمر بإغلاق البنك الأنجليزى الصهيونى ، وحرم الكتابة بالعبرية على الحوانيت والشوارع وهدد بإعدام كل من تسول له نفسه ولو لصق طابع بريد صهيونى على الخطابات .

الرؤية السياسية للنص

تغلب على النص سمات أدب الحرب خاصة إستخدام الكاتب لبعض النقلات لأماكن داخل أداة الحرب الأسرائيلية قيادات / وأماكن فى سفن وغواصات التى تعد نفسها للقتال ، وإجتماعات داخل مقار الوزارة الأسرائيلية، وداخل القيادة العسكرية الأسرائيلية نفسها، وأماكن تجمع أفراد الضفادع البشرية الموكل بهم مهاجمة أهداف بحرية فى مدينة الأسكندرية ، وإيضا بإستخدام الوثيقة الإعلامية فى تأطير دلالات الواقع السياسى والعسكرى المواجه والموازى لدلالات الوضع الإجتماعى السائد فى ذلك الوقت، والذى سبق العمليات العسكرية مباشرة، وحتى يؤكد الكاتب إنه يعبر عن وجهة نظر خاصة تحمل دلالات الواقع السياسى فى ذلك الوقت من زمن الرواية، جعل جميع الشخصيات وكأنها متلبسة حالة من الرؤية الأيديولوجية التى تراها وتتبناها القيادة السياسية وهى ضرورة تدمير أسرائيل ومن وراءها ، وقد كان التمهيد لهذا الأمر بإنتظار الناس للخطاب الشهير الذى سوف يلقيه الرئيس جمال عبد الناصر فى قاعدة جوية لموقع متقدم من سيناء قبل أيام من الحرب، حيث عبء الروح المعنوية للشعب بطريقة استعراضية دعائية جعلت الناس يطمئنون تماما لنتيجة المعارك، وتمهيدا لعملية الصدام المحتم مع العدو الإسرائيلى . لقد كانت الروح الحماسية التى شغلت الناس فى هذه الأيام هى الشغل الشاغل الذى نجح الكاتب فى تضفير النص بها " :

صدرت الأوامر من القاهرة لجميع محافظات مصر ، تعقد اجتماعات فى كل حى يشرف عليها الإتحاد الأشتراكى لتعبئة الجماهير وتهيئتهم للحرب تج . لحتلخ من هذا المنطلق نجد أن المنحى السياسى يسيطر على مناخ النص وأن البطل السياسى فى النص ربما يكون هو الرئيس جمال عبد الناصر بشخصيته المؤثرة فى الجماهير العربية، وبكريزما الزعامة المتسم بها، وربما يكون هو الدكتور أحمد الدسوقى بثقافته واحتكاكه بحضارات غربية جعلته يحكم على الأمور بطريقة موضوعية وليس بطريقة عاطفية وهو لذلك يتحرك فنيا فى إطار قضية إيديولوجية قد يستطيع حلها أو يخفق، فهو يحاول النضال من أجل توصيل فكر ورؤى خاصة بقضية بلده، ولكن الجماهير التى وصلت إلى مرحلة من التشبع الفكرى بما تلقيه عليها أجهزة الأعلام فى الصباح والمساء عن النصر المحتم قد وصدت الأبواب دون وصول رؤيته التى تبين صحتها بعد ذلك إلى الجماهير فى إجتماع الأتحاد الأشتراكى بقسم الجمرك . ولعل النص الذى كتبه الروائى مصطفى نصر هو نص يثير الجدل حيث أن مفهوم النسق السياسى فيه ناتج من التفاعلات السائدة التى من خلالها تتخذ القرارات السياسية، وقد كانت الرؤية السياسة السائدة فى النص تتحدد من البناء الداخلى له والمتميز بسلسلة من العلاقات التى تتصف بقدر من المرونة فى الرأى، فهناك شخصيات لها آراء تتواءم مع آراء السلطة " الحاج الدسوقى " وصديقه " الحاج محمد سماحة " و " الصول عبد الله "، وهناك شخصيات تبدو مخالفة لآراء السلطة " أحمد الدسوقى " من وجهة نظر بنيت على أسس موضوعية، كذلك " محفوظ " والد عواطف وإن كان فى بعض الأحيان يمدح فى آراء السلطة خاصة بعد أن سمع خطبة عبد الناصر الأخيرة، " إبراهيم فهيم " من خلال وجهة نظر ذاتية نفعية وهو لا يستطيع أن يجهر بآراؤه مثل أحمد الدسوقى لإنه يمثل أيديولوجية السلطة، لذلك فهو يجهر بها فقط عند الدكتور يوسف داود لإحساسه بإنه الجانب الغالب فى تلك اللعبة، وإن كان الجميع فى هذه الأيام التى تشهد تحولا فى المناخ السياسى للمنطقة تشغلهم المصلحة العامة، لذا فهم يتواجدون فى عملية معقدة من النسق السياسى لتصورات نظرية أكثر شمولا وإتساعا يمثله رأى الأغلبية فى ضرورة الحرب وإزالة اسرائيل من الوجود حتى عندما سمعوا رأيا مغايرا للرأى السياسى أتهموا صاحبه بالجنون وكادوا يفتكون به .

إن التيمة الرئيسية التى استخدمها الكاتب وبنى حولها هذا البناء الروائى المتميز وهى تيمة حادثة الضفادع البشرية التى تسللت من أحد الغواصات يوم ٤ يونيو عام ١٩٦٧، وحاولت مجموعة من أفرادها بث الذعر وتدمير بعض المواقع المنتخبة من ميناء الإسكندرية والسفن الراسية ولكن " حسن " الفتى

الصغير الذى مات أبوه فى أحد النوات وكفله عمه عوض الذى يعمل لدى الدكتور يوسف داود هو الذى اكتشف أمرهم وأبلغ عنهم، لقد أختار الكاتب حادثة حقيقية بنى عليها النص بأكمله وحشد من أجل سوسيولوجيا الحياة السياسية والإجتماعية فى الإسكندرية فى هذا الوقت هذه الشخصيات وهذه المواقف التى أعادت إلى الأذهان فضيحة لافون التى حدثت فى الخمسينيات، وأظهرت الوجه الحقيقى للصهيونية وأبرزت الوجه اليهودى القبيح لشيلوك الذى يصطاد فى الماء العكر ولا يهمه سوى مصلحته حتى ولو على حساب مصلحة كل البشر .

اليهود فى الإسكندرية

كثيرا ما يتجمع الأثرياء من التجار اليهود فى الإسكندرية، ومعهم خدمهم وحراسهم من اليهود فى بيت أحدهم يتدارسون الأوضاع الأقتصادية التى من شأنها القضاء على التجار الوطنيين، وجعل التجارة والأقتصاد فى أيديهم حتى يتمكنوا من فرض سطوتهم وسيطرتهم على السوق والمنافسين، وبالتالى فرض كلمتهم على المنطقة، ودعم سياستهم الأساسية وهى إيجاد وطنى قومى لليهود، وقد حضر كثير منهم من الشام إلى مصر هربا من سخط الأتراك واضطهادهم لهم، ولعل الشخصيات اليهودية التى جسدها الكاتب فى روايته كان تدعيما لوجهة نظر سياسية وأيديولوجية بأن اليهود مهما كانوا ومهما حلوا فى أى مكان فسوف تحل عليه اللعنة، وسوف يحولونه إلى خراب ودمار، ويمتصون دمائه، كما فعل شيلوك التاجر اليهودى فى تاجر البندقية لشكسبير . لذا كانت شخصية الخواجة " فيكتور " صاحب كازينو كازابلانكا وصديقة اللدود الخواجة " زكى " والد الدكتورة " آمال " من اليهود الذين استوطنوا الإسكندرية وكانوا يعملون لدى عائلة موريس منشا وعائلة كوليان شيكوريل، وإن كانا الأثنان لا يرتاحان لبعضهما، إلا إنهما ينفذان مخططات العائلات اليهودية، وما يسند إليهما من أعمال تخص الأثرياء من اليهود

بعد العدوان الثلاثى الذى حدث عام ١٩٥٦ ذهب كثير من اليهود عن مصر حاملين معهم قدرا كبيرا من الكراهية وعدم الوفاء والإنتماء إلى الأرض التى آوتهم وجمعتهم، ولم يتبق سوى القليل منهم، وكانت الإسكندرية أكثر المدن المصرية أحتواء لليهود منذ أن كان الإستعمار متواجدا فيها - لإعتبارات أنها ميناء ومركز تجارى هام لمصر . لذا فإن اليهود الذين تبقوا فيها كانت لهم أعمالهم التجارية والمالية التى ما زالوا يحرصون على إنمائها على حساب الشعب المصرى، كما أن بعضا ممن

بقوا فى المدينة كانت لهم أهداف أخرى مخطط لها سلفا، وقد حاولت تلك الفئة الذوبان من جديد فى الطوائف الأجنبية الأخرى بما لها من أساليب معروفة، والإندماج فى الحياة العامة مع المصريين أنفسهم بإستخدام عنصر المداهنة والمال، وقد كانت لليهود مدارسهم ومعابدهم ومستشفياتهم وحواريهم ووظائفهم المشهورين بها، فاستولت حكومة الثورة على مدرسة الطائفة الإسرائيلية وضمتها إلى المدارس الأميرية، كما فعلت مع المستشفى الإسرائيلى وجعلته مخصصا لتلاميذ المدارس يعالجون فيه، لم ينس اليهود هذه الأمور، لذا كانت حياتهم فى الإسكندرية تتسم بالقلق والترقب لطبيعة تواجدهم، ولطبيعة الحياة بعد إقامة دولتهم المزعومة فى إسرائيل، كما أن الذين رحلوا عنها أيضا قد تركوا بصماتهم النفسية فى أذهان الناس، وكانت نواياهم السيئة تبدوا من مثل هذه الممارسات الشخصية التى تحمل قدرا كبيرا من الكراهية للشعوب العربية قالت عواطف عن بعض مواقف اليهود " : صديقة لى فى المدرسة حكت أن امرأة يهودية عجوز كانت تشترى كميات كبيرة من الجاز . كلما مر باعة الجاز تشترى منهم . وعندما تتبعت صديقتى ما يحدث . أكتشفت أن هذه اليهودية كانت تلقى بالجاز فى المجارى .. فقد كانت تستعد للرحيل عن مصر . ولا تريد أن تترك مالا لأحد " . (٨)

فى هذه المرحلة التى جسدتها الرواية كانت العلاقة بين اليهود والمصريين تتأرجح ما بين درجة الوعى بمواقفهم، وبساطة الحياة المصرية التى تأخذ الجانب السهل البسيط عن بعض المواطنين الذين يريدون العيش فى سلام، حتى لو كانت مع اليهود أنفسهم، لذا بدت شخصيات النص من اليهود وكأنها تعيش فى أمن وسلام من خلال العلاقة الطبيعية التى كانت تسير داخل النص، فالدكتور يوسف وأبنة عمه آمال وهما من اليهود كانت تربطهم علاقة خاصة بأسرة الحاج الدسوقى شيخ الصيادين تحكمها زمالة الدراسة مع أحمد وحب آمال لأحمد ، وغيرة يوسف من أحمد على الرغم من الصداقة التى تجمع بينهم منذ أيام الدراسة، كانت هذه العلاقة هى التى تطفو على السطح، أما ما وطن فى نفوسهم فهو خلاف ذلك بالمرة، ربما كانت شخصية الدكتورة " آمال " و أبوها " زكى " حسبما جاء بالنص من اليهود الذين يريدون العيش فى سلام، إلا أن باقى العناصر كانت تتحين الفرص لتضرب ضربتها القاتلة فى جسد الوطن الذى منحهم الدفء والحب والحياة .

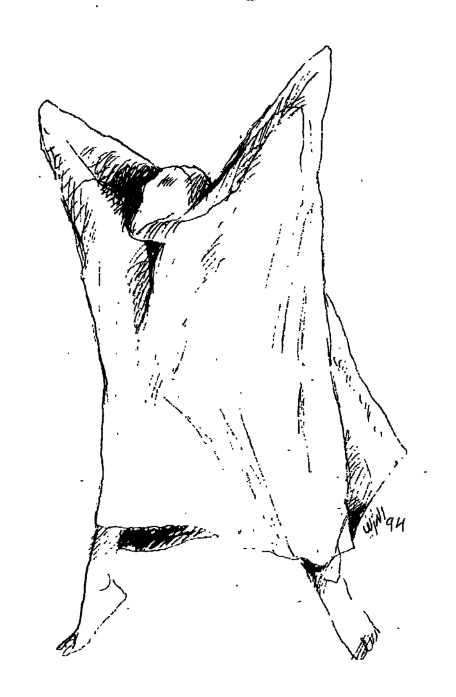
أيديولوجية النص

إن جوهر التجربة فى الفترة التى رصدها الكاتب فى روايته تعتبر هى المحرك لآلية العلاقة بين الشخصيات وما تفعله داخل مجتمعها من

ممارسات مشحونة بمناخ ما قبل الحرب ، ومن خلال إعادة صياغة هذه التجربة المحملة بعواطف الذات والمتوجهة ناحية الوطن والناس والذات بكل ما تحمل من عواطف وأغراءات إجتماعية وسياسية تكشف بساطة المحتوى وقدرته على مواجهة أعتى المواقف تعقيدا حيث تبدو أيدولوجية النص من خلال أشكال الوعى المتصلة بالأبنية التى تحكم وضعية الجميع فى هذا النص الروائى، وهى الطريقة التى تعاش بها العلاقات اليومية، ولعل الصراعات الدائرة حول مواجهة المجهول خاصة ما يحمله هذا المجهول من بصيص أمل فى حياة أفضل هو الذى جعل رواية " إسكندرية ٦٧ " تفسر نزعات الإنتماء عند الشخصيات الوطنية ونزعات الإنتماء عند الشخصيات الأخرى التى جاءت فى النص على سبيل الآخر الضد ، ولعل فرضية الصراع الذى دار تحت تأثير الأيدولوجية السياسية والأجتماعية وجعلها تتحلق حول فكرة رئيسية هى البحث عن لحظات آنية مشتركة تتوحد فيها العلاقات والطموحات حتى فى أدق اللحظات إظلاما، وهى لحظات مشتركة جمعت الشخصية تحت نسيج واحد يعمل من أجل هدف واحد وفى طريق واحد .

لذلك استخدم الكاتب التكنيك السينمائى المقسم إلى مشاهد وكادرات لتحديد إنعكاسات الشخصيات على الواقع المعيش، وأيضا إنعكاسات الواقع السياسى والإجتماعى على شخصيات النص، كما أستخدم أيضا الوثيقة الإخبارية المدعمة لما كان يحدث فى ذلك الوقت على المستوى السياسى والإعلامى لخدمة أغراض السياسة والحرب مثل خطب عبدالناصر خاصة تلك التى ألقاها قبل الحرب مباشرة (الخطاب الذى القى فى قاعدة متقدمة فى سيناء قبل الحرب بعدة أيام)، ومناورات الطابور الخامس فى مصر، ورجال السفارات الأجنبية الناقلة للأخبار للخارج مما يجعل العدو يستفيد منها فى بناء خططه السياسية والعسكرية . كان الجو الإعلامى فى هذه الفترة مشحونا بنذر الحرب، وملبدا بسحب التوتر والترقب والمشاهد العسكرية فى إجتماعات القيادة السياسة والقيادة العسكرية للعدو فى التمهيد لعملية مهاجمة ميناء الإسكندرية بالغواصات وأفراد الضفادع البشرية، إن هذا الحشد الذى استخدمه الكاتب للمشاهد والكادرات السينمائية التى بدا الكاتب متأثرا بها فى البناء الفنى للنص مما أعطى النص أبعادا واقعية ، وأبعادا تاريخية وظفت لها جميع العناصر الفنية فى فن الرواية، من شخصيات ومواقف وأحداث ووثيقة إجتماعية ووثائق سياسية وحربية بحيث عبر هذا الحشد من الأدوات الفنية على عالم " إسكندرية ٦٧ " .

أدب ونقد



الهوامش

الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ص ٢٤٦

الرواية السياسية ، د . طه وادى ، دار النشر للجامعات المصرية ، بحوث فى الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٧٤ ص ٣٩٦

المثقف العربى والسلطة .. بحث فى روايات التجربة الناصرية ، د . سماح أدريس ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٢. ص ١١



الوقت بجرعات كبيرة

أمجد ناصر

صدرت أخيراً، الأعمال الشعرية للشاعر اللبناني عباس بيضون عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

وبذلك يكون صديقنا ماهر الكيالى، مدير عام المؤسسة، قد ضم إلى تشكيلته من «الأعمال الشعرية» للجيل التالى على «الريادة» واحدا من أهم أصواته. وبوسعنا أن نرى، الآن، منجزا بدا «بجرعات كبيرة» من النضج الشعرى، كأنه لم يعرف الطفولة ولم يتعثر فى الطريق إلى القصيدة، كتب عباس ذات يوم عن أحد شعراء جيله أنه عرف قصيدته من البداية، ولكن هذا الوصف لا ينطبق على شاعر من جيل السبعينيات كما ينطبق على عباس نفسه. الأعمال الشعرية المنجزة الصادرة أخيرا تعطينا هذا الانطباع ، لكنه انطباع مراوغ، لأن عباس بيضون لم يضم إلى مجلد أعماله بداياته الأولى. فهو لم ينشرها فى كتاب. كتابه الأول «الوقت بجرعات كبيرة» أصدره عباس وهو فى الخامسة والثلاثين من عمره. قبل هذا الكتاب كان هناك شعر أول. قصائد أولى فى الوزن والنثر ولكن الشاعر ، لسبب ما، لم يدفعها إلى المطبعة، هكذا تلوح لنا بداية عباس بيضون بدءا من ديوان شعرى «أول» يمهد لظهور أشكال شعرية ستحذو حذوه فى «الساحة اللبنانية». شعر يشبه ما يقوله الشاعر عن الشعر وما كتبه من «تنظير» فى الصحافة. وقلما تشابه شعر الشعراء العرب مع «بياناتهم» النظرية.

عرفت عباس بيضون ناقدا وطارح أفكار عن الشعر فى بيروت - كان لمقالاته التى يواكب فيها صدور أعمال شعرية لأبناء جيله صدى لم يفعله غيره من الشعراء -النقاد. لكن معرفتى به، أو لنقل إدراكى، لأهمية شعره ، تأخرت بعض الوقت. أتذكر الآن واحدا من أوائل لقاءاتنا جرى فى مقهى «الإكسبرس» فى شارع الحمرا

ببيروت. كان عباس قد أهدانى نسخة من كتابه الشعرى الأول «الوقت بجرعات كبيرة» فرحت أقلبه أمامه واقرأ بعض قصائد. سألنى عباس عن رأيى بشعره فقلت له، بسرعة وتهور، إننى أفضل الناقد فيك على الشاعرّ رميت، هكذا هذه الفجاجة المتهورة فى وجهه، لكنه غمغم قائلاً ما معناه إنه من حقى أن أحب شعره أو لا أحبه.

غير أن صورة عباس بيضون الشاعر لن تظهر لى إلا عندما سيصدر قصيدته الطويلة «صَور» فى النصف الثانى من الثمانينيات. وإذا استثنينا «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع» لأنسى الحاج، العمل الشعرى الإنشادى الفارد جناحين كبيرين على أرض الشعر الجديد يومذاك، فإن «صور» هى أول قصيدة نثر عربية، ذات أفق ملحمى لشاعر من شعراء الموجة الثانية، (باعتبار الحاج، الماغوط هما رائدا الموجة الأولى.) وللذين لم يعرفوا عباس بيضون الشاعر من قبل ستكون هذه القصيدة عملا تدشينياً لشاعر يولد كبيراً. كان لا طفولة لهذا الشاعر. فلا «الوقت بجرعات كبيرة» الذي عدت لاحقاً لقراءته لأرى كيف اعتبرت عباس ناقداً أكثر من كونه شاعراً ولا «صور» (الموقعة بتاريخ ١٩٧٤!) يقدمان له وجهاً من بداية أو صورة من طفولة كتابته الشعرية.

فالكتابة، هنا تولد كبيرة وناضجة . ما قبلها مجهول لمن تكون دليله الأعمال الصادرة فقط لا المعرفة الشخصية بالشاعر يمكن للمرء أن يقف على الطفولات الكتابية لكثير من الشعراء، ومتابعة تدرجهم وخطوطهم البيانية، لكن لا يمكن ، كما أزعم، الوقوف على طفولة عباس الكتابية.

على كل حال، هذا موضوع آخر، له أغواؤه الخاص خطر لى عرض ولن أتوقف عنده أكثر من ذلك، وسأعود إلى شعره فبعد صدور «صور» التى أظن أنها وضعت عباس بيضون فى صدارة المشهد الشعرى العربى (وهى قصيدة تذكر بالأنفاس الرعوية والملحمية لسان جون بيرس) جاء كتابه الشعرى الثالث «نقد الألم» الذى سيؤسس لخصائص أسلوبية سترافق كتابة عباس وقتا طويلا. من ذلك الجمل القصيرة التي تكر لتصنع إيقاعا سريعا متلاحقاً. الجمل القصيرة كأنها حكم أو خلاصات، كأن كل جملة صورة أو استعارة واحدة أو حياة قائمة بذاتها. ومن ذلك أيضا عدم تلكؤ الكتابة عند مقدمة أو عتبة ودخولها مباشرة على موضوعها. إنها أشبه بالأغنية التى لا مقدمة موسيقية لها. أنت من أول كلمة فى قلب الكتابة لا فى ضواحيها أو على أطرافها أو بالقرب من دندناتها. ويخطر لى أن أصف ذلك، رغم خطورة هذا الوصف وسمعته السيئة بـ «المباشرة» ولكنها المباشرة المدرعة بالمجاز، بالصور التى تنثال عن مخيلة ولادة. والمدهش أن هذا الكتاب، الذى يعكس فيه عباس بيضون جانباً من تجربته القصيرة فى الأسر الإسرائيلي، جاء فى الوقت الذى كانت فيه شتيمة «القصيدة الوطنية» ، أو «السياسية» على أشدها ، ولا تتعلق إشارتى هنا ، إلى هذا العمل من بين سائر أعمال عباس الأخرى، بتفضيلى الخاص له بقدر ما تتعلق بكونه يتوسط مسيرة الشاعر وله، كما أزعم ، طابع تمثيلى، كما يمكن اعتباره بداية مبكرة لظهور قصيدة تتصل بـ «اليومى» و«الواقعى»، الغائمين، اللذين سيظهران فى أعماله اللاحقة خصوصا، ما يتصل منها بصورة بيروت التى لم يكتبها الشعر اللبنانى كثيراً ■



شهادة

وقفة مع هبوب (سلالتى الريح)

ليس بياناً يُتلى فى حضرة الشعر

موسى حوامدة

(فلسطين - الأردن)

جاء موت أبى وأمى تباعا فى شهر واحد من عام ألفين وثلاثة، صدمة صاعقة، فلم أكن قد رأيتهما منذ أربع سنوات، وكنت قد عشت بعيداً عنهما منذ تخرجت فى الثانوية، بل تعودت الهروب من بين يديهما قبل ذلك بسنوات،

وكان لا بد أن يتسرب موتهما واضطراب العلاقة مع الوالد، لما سأكتبه من قصائد بعد موتهما، فكان أن كتبت القصيدة الأولى فى المجموعة (للخديعة طعم الأبوة):

للغيومِ نهارٌ آخرُ
للخديعةِ طعمُ الأبوّة
للمشانقِ
حكمةٌ تخفيها الرهبة.

بَدَأَت القصيدةُ هكذا، لكنها اقتربت من استذكار، بل إحياء تلك العلاقة الملتبسة والمعقدة بينى وبينه:

أعود إلى نداة لحنو روحِه التى لا تبين
لهشاشةِ أنفاسِه المحتذرة
لتفادى العاصفة
لاحتِدامِ الوجاهة بالخشية.

كان موته سبباً مباشراً في تغيير نظرتي للحياة، وللقضايا العامة من منظور ذاتي أولا، بعكس ما كنت أفكر سابقا، وربما حملت القصيدة نفسها شيئا من التغيير عن نمط القصائد التي كتبتها، سواء التي نشرتها في المجموعات السابقة، أو حتى في المجموعة الجديدة نفسها، ربما يكون انتهاء العلاقة الصعبة بيننا، حزني الشديد عليه، حرماني الأبدي من ظله ووجوده وطغيانه، انقطاع جذوري فجأة، وما لموته من علاقة بالمأساة الفلسطينية التي حرمتني من العيش معه منذ بلغت الثامنة عشرة، واستمرار دراستي في الأردن ثم سجني فيها، وانقطاعي عن العودة إلى مسقط الرأس وبيت الطفولة في فلسطين، وتأثير القضية على حياتنا الشخصية، ومراجعة حسابات الذات بعد موت رمز السلطة الأول، تلك السلطة التي تمردت عليها صغيرا، واحتضنتها على كبر:

انْ يحملنا النهرُ إلى أخطائنا الأولى،
انْ يجمعنا النهارُ في وجبةٍ سيئة
انْ يحرقنا العجزُ في أتون المنفى.

ولهذا تغيرت النظرة للحياة وبالتالي النظرة للشعر وكيفية تناول القصيدة، بعد أن حملتُ كل ذلك الفقد والخسارات، التي لم تقتصر على رحيل الوالدين تباعا بل وعلى صدور الحكم بحبسي ثلاثة أشهر على خلفية «كتابي شجري أعلى» من محكمة عمان، فقد جاء النطق بالحكم في منتصف المسافة بين رحيلهما، والذي افتتح قبل فجيعتيهما بكارثة سقوط بغداد.

كل ذلك وضع لمساته وتأثيره على الروح التي تعتبر أتون النار الأول الذي يتطاير منها شرر الكلام، وتبع منه حرارة الشعر، ومزاجه بل دوافعه وأسلوبه وخلطته السحرية.

بعد أيام قليلة من بدء محاولاتي لعلاج فقد الوالد، وتعاملي الأدبي مع رحيله، حيث كنت أحاول التدرب على موته، أفرغ الحزن والكآبة بالكتابة، أتلذذ باستذكار العلاقة القديمة بكل الطرق، وتحت ضغط رحيله والاحساس بعدم تناول موت الوالدة بجدية كما حدث مع موته، جعلني كل ذلك أكتب عنها بعد الكتابة عنه بفترة، ولكن تحت تأثيره أيضا.

وللحقيقة فقد وجدت أني كنت متأثراً بموته أكثر، ربما لأنه جاء في البدء، أو بسبب العلاقة الغريبة بيننا، أو رغبة في وأد مدرسة قتل الأب، وايجاد منهج جديد لإحياء الأبوة لا قتلها، فكان أن داهمتني تلك الخديعة أعني القصيدة، كأنه هطول مطر غزير، بكلماتها التي لم أبدل فيها كثيرا، واحتفظتُ بملامحها وبكارتها دون تغيير أو تحرير، مع أنها لم تذعن لقراري تماما بتجميل الصورة، ونزعت باتجاه المراوغة، وهذا ما جعلني أتراجع عن تسمية الكتاب باسمها، مع علمي أنها قد تكون الأهم في العمل كله. أما موت الوالدة؛ والذي جاء كأنه إعادة تمثيل لواقعة وفاة الأب، فقد جاء رغم الصدمة والمفاجأة أقل تأثيرا وأثرا، ولا أقول باهتا او شاحبا، بل جاء كأنه ظلٌ وأثر لذلك الفقد الأول، وكأن موتها أو تقبلي له، حلّ شبحاً لموت زوجها، كما كانت حياتها

هامشا له، وعيشتها ارتباكا لحنجرته، وسعيا لإرضائه بكل الصور، وحين كتبت لها «يدها للنهر» أو أقل مما يحبذ المزمار، كانت القصيدة مرتاحة أكثر، كان هناك متسع لتسديد دين قديم أو واجب وجودى غائر فى الزمن، أو محاسبة ذاتية لعملية الولادة كلها، وليست بركانا متفجراً بشكل سريع، لذلك برز فيها الكثير من الأسئلة، وشئ من القلق الوجودى، والحيرة:

منذ أن تكلم الجبل
أصغت الوديان لغناء النهر
منذ أن تلعثم آدم
هبطت بنا الأرض إلى قبوها.

لكنى فى البوح لها ومعها تجرأت بالتمرد عليه أكثر، ربما لشعورى بأنى بعيد عنه وعنها، متحرر من سلطته، أهمس لها بحريتى، وبنبرة حركية وعالية، بينما أخاطبه بخشية، كأنه ما زال واقفا أمامى بكل جبروته ، الذى يشبه جبلا شاهقا من جبال بلدتنا التى تطل على كتف بئر السبع جنوبا، والبحر الميت شرقا، لكنى معها ولها أكثر حرية وربما أكثر جرأة حتى عليه، وأقل خوفا، وإحساسا بالطاعة، ففى قصيدتها الثانية، (يدها للنهر)، وجدتنى قد قلت:

جاعلا من وصايا الأبِ حاجزا للخيانة
طريقا للخديعةِ
عقبا لتفاحةٍ صدئة.

كانتا فجيعتين بلون قاتم، أخذتا من حياتى أهم كائنين على وجه الأرض، وكنت أفكر كما قلت بوضع عنوان قصيدته عنوانا للمجموعة برمتها، لكن يبدو أن الخوف من سوء الفهم بيننا، جعلنى أذهب باتجاه (سلالتى الريح)، فلعلى وللخلاص من إرث أبوى؛ هربت باتجاه فضاء كونى أرحب، وإن كان ظله جاثما حتى فى هذا الهروب، فهو سبب السلالة بالتنكيل والتأكيد:

لا أنكر صلتى بزيوس
ولا أقر بدمه فى عروقى
لا أطعن فى صحة النهر
ولا أخبئ البحر فى خزانتى
سلالتى الريح وعنوانى المطر.

وسواء كان بسبب العمر أو الحياة أو لتطور التجربة نفسها فهناك تغيران واضحان فى الكتاب الجديد؛ الأول اتساع النظرة للوجود بمعنى الابتعاد عن النظرة الضيقة للوطن كمقدس، والنظر للبشر كلهم نظرة انسانية دون اسقاط حق

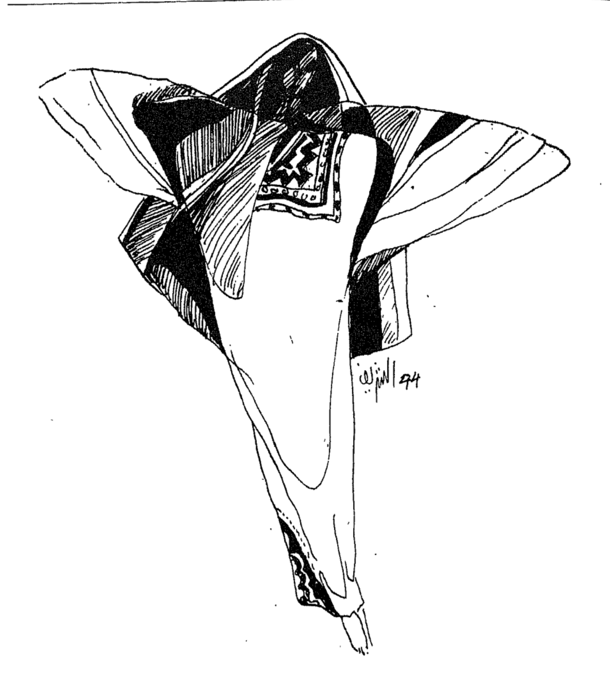
الضحية. لكن ربما اتسعت النظرة او توسعت، لترى كل دماء البشر حمراء، ولا تلوب فى زنزانة قطرية او انفرادية، بل نهضت تتفلت من سجن كبير وواسع.

أما التغيير الثانى فهو فى تركيب القصائد، وبنيتها عن سابقاتها، بل لعل نفس المجموعة تحمل اختلافاً حتى فى نفس القصائد، فـ(غفلة لا تنام) لا تشبه (لصحبة الريح) أو (كانا مستحيلا أزرق) أو (قصائد ليست شعرية)، فكل واحدة كأنها مستقلة عن التالية، وبعيدة عنها. كما أن قصيدة (حكمة الكولونيل) عن رواية ماركيز جاءت مختلفة عن (راودت الغزالة عن شرودها) وهى قصيدة حب، وحتى عن قصيدة (لا ندّعى ورعا في الموسيقى)، فرغم كونها قصيدة فى العشق أيضا لكنها ودون قصدية اتسعت لتشمل جغرافيا شاسعة، ومدنا كثيرة؛ من عمان إلى مكة إلى استانبول إلى باريس إلى سمرقند وكابول، إلى بيت لحم والصليب والمذود، ولم تنس الصين والفاتيكان، كما جاء التاريخ فيها متداخلاً، من بنى أمية إلى ملوك نجد، ومن بابا الفاتيكان إلى ملوك بنى إسرائيل، تَداخلَ التاريخ بالتاريخ والجغرافيا بالأديان، والأزمان والمشاعر، وكل شيء تجمع فى آن واحد، دون أن أدرى.

فى المجموعة بالطبع هناك إحدى القصائد التى ترجمت للفرنسية والتى نلت بسببها جائزة لابلوم الفرنسية من مهرجان تيرانوفا، والجائزة الكبرى من مؤسسة اوريانى الفرنسية وهى (سلالتى الريح عنوانى المطر)، والتى أفصحت فيها عن نظرتى للخلق والبشر، وأنهم جنس واحد مهما كان دينهم وقوميتهم ولغتهم وجنسياتهم، ربما سبقنى البعض لقول هذه الفكرة من ابن عربى وبقية المتصوفين أو لدى ايليا ابو ماضى وشعراء المهجر، وغيرهم لكن دائما يأتى الجديد فى كيفية الطرح واسلوب ما تطرح وطريقة تناول المسألة، ويظل وصول القصيدة إلى مرتقاها ومدارها مختلفا في كل لحظة لدى الشاعر نفسه، فكيف حين يتم تناول الموضع من قبل شعراء متباينين ومن اجيال متفاوتة، وثقافات متباعدة.

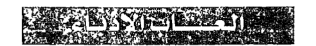
لكن زيادة العبء على، أمام البعض، جاء ربما بسبب كونى فلسطينى الأصل، قادما من خلفية وطنية ونضالية، فقد رآى البعض ان هذه المقولات تعد تنازلاً عن الحق الفلسطينى، حيث قال أحد الكتاب العرب، أن هذه القصيدة الكونية يجب أن يكتبها شاعر أجنبى لا فلسطينى أرضه محتلة ومغتصبة. لكن هذه نظرة سطحية للشعر وللأدب، بل لمعنى الوطن وكيفية حبنا له والانتماء إلى ترابه ورائحته، فهل يكون الدين او الجنس او اللغة القاسم المشترك الوحيد بين الناس؟ وقد تكون جميعا نحن البشر من سلالة واحدة، أو خلايا رجل واحد وامرأة واحدة، لكننا نتفاوت فى التعصب وسوء الفهم.

لا يعنى ذلك أننى لا أقف مع المظلوم والمضطهد، أو أننى أساوى بين الضحية والجلاد، وبين القاتل والمقتول، وبين الجانى والمجنى عليه، بل ما زلت أرى ان أكبر مثال يجسد الظلم البشرى هو انتزاع الفلسطينى من وطنه، واحتلال أرضه وتهجيره،لكنى بالمقابل لا أكره الأديان الأخرى، ولا أحمل الدين وحده مسؤولية الاحتلال والظلم، ولا أكره غيرى من البشر، كرها عنصريا، حتى لو اختلفنا على مفاهيم أو تصارعنا على جغرافيا،



فلا يجب ان تكون كراهيتنا لأسباب عقائدية، أو لاختلاف الدم، بل أجد أن الظلم واغتصاب الحقوق من أى طرف جاء يكون سببا جوهريا للصراع، ودافعا أقوى للنضال، وحجة أكثر نزاهة من أى عداوة أخرى، وهذا فى رأيى أفضل من تحمل وتحميل وتوريث إرث دينى وتاريخى على أى صعيد، وتحت أى ذريعة.

لا أريد التنظير للكتاب الجديد، لكن ربما تكون قصائد المجموعة كلها، قد تخلت عن الكثير من شعارات المراحل السابقة والمباشرة، وربما تكون القيم الجمالية والإنسانية قد تجسدت بشكل أوضح، أو هذا ما أتمناه وأسعى إليه ■



تحريك الأيدى بين العالم والذات

فريد أبوسعدة

الديوان الجديد صدرعن دارالنهضة العربية ، مستهل هذا العام، ويتضمن القصائد التى كتبها الشاعر ما بين أعوام ٢٠٠٢ و٢٠٠٦ .

ينقسم الديوان إلى ست قصائد، تنقسم بدورها إلى نصوص معنونة، تنقسم هى الأخرى إلى فقرات شعرية مرقمة .

بما يشبه التراجع المتتالى من الكلى إلى الجزئى ومن الجزئى إلى الشذرة ، من المتن إلى الهامش ومن الهامش إلى التفصيلة .

فى موازاة لانسحاب "الأنا" من العالم دون الانقطاع عنه، وتأسيس عالم بديل من عناصر حميمة فى الواقع أو الذاكرة باعتبارها واقعا موازيا، أو واقع الأنا الافتراضى .

اللغة فى الديوان لغة هجين تراوح بين الخفة والكثافة، بين لغة الحياة اليومية ، وبين لغة غنائية تعبيرية، لم تتخلص تماما من مفهوم اللغة الشعرية، من حيث تصور الأناقة أو ماهو شعرى بذاته، هذا المراوحة تبدو واضحة بين قصيدة وأخرى ، بل و حتى فى القصيدة الواحدة ، إلى الدرجة التى تصبح معها كما فى الإهداء أمام قصيدتين واحدة تعبيرية - لا مرجعية لها سوى الذات - وأخرى أيقونة بصرية دالة بذاتها، يقول فى قصيدة الاهداء :

رمى ظله فى قلبى/ كقصيدة كلاسيكية/ واشترط علىّ اختيار الموسيقى المناسبة

واشترط عليه/ لو أراد أن يستمر بين ضلوعى/ أن يبتسم كل صباح (٧)

ثم يقول :

"تحريك الأيدى" هو الديوان الثالث للشاعر عيد عبد الحليم بعد " سماوات واطئة" ٢٠٠١ و"ظل العائلة" ٢٠٠٢ .

عصفور/ يقف على النافذة / بينما أحاول أن أسرع/ فى لبس النظارة / كى أراه(٨)

ويقول فى قصيدة صلصال مشروخ:

علقنا قمصاننا فوق "الخص" / ونمنا متوجسين / من رجفة تعترى البوص/ حين يمر الذئب فوق الجسر/ وحيدا / يرفع ذيله فى الهواء (٣٧)

ثم يقول

كنا أطفالا/ توضأوا بالدهشة / وسكبوا الحليب فوق الرمال/ وخرجوا من الموال/ إلى صلصال مشروخ/ وزجاج بين الأصابع (٣٨)

هكذا يتراوح التشكيل فى القصيدة الواحدة ، بين خطاب ذاتى مثقل بالمجاز، وبين أيقونات بصرية مدهشة، يبدأ بطريقة وينتهى بالأخرى، مما يطرح سؤال البنية

اللغة المجازية تأتى دائما – كتعليق انطباعى من الذات- فتفسد أحيانا بهاء المشهد، أوتشوش على ما اكتنزه من الدلالة .

يقول فى قصيدة سحابة:

فى شتاء كهذا / عادة ما تخرج عربات الأمن المركزى / لتبحث عن متظاهرين جدد

ثم يعلق قائلا:

بينما الجنود/ يحاولون هدهدة ضلوعهم "البردانة" بالأحلام

ثم يستمر:

فى شتاء كهذا/ سأطل من الشرفة لدقائق/ وأنا أغنى لطفلى الصغير/ الذى يمسك فى يدى بقوة / ويسأل عن السحابة التى مرت سريعا / ووراءها سرب من العصافير (١١،١٢)

ويقول فى قصيدة قفزة فى الفراغ :

القطة الهرمة / التى قفزت بأولادها من فوق سبعة حيطان / تركت دفء الحوارى/ لتتسول قطعة خبز/ من يد جندى الحراسة فى شارع شامبليون

ثم يعلق قائلا:

الجندى الذى يدرك جيدا / أن الغناء فى هذا الفراغ / قفزة غير مأمونة

ثم يستمر:

هكذا / أدركت القطة الهرمة / أن الأبواب الزجاجية للبنك المركزى/ لاتصلح للخربشة (٢٢، ٢٣)

يصنع الشاعر مشاهده بحذق، يلتقطها من الواقع أو من الذاكرة ويعيد انتاجها عبرأليات التخييل ، تقول ايزابيل الليندى " قالت لى مرة حفيدتى : أنا لدى تخيل عظيم فقلت لها وما هذا التخيل العظيم قالت : أن تتذكرى ما لم يحدث ابدا " !!

يصنع عيد عبد الحليم مشاهده على هذا النحو، فهى وإن لم تحدث أبدا بالشكل الذى يقدمها به،إلا انها ممكنة هكذا، كما لو كانت تطفر من الذاكرة،

والصورالشعرية فى الديوان، خاصة فى القصائد القصيرة، أوالقصائد التى تتكون من شظايا شعرية،هى صور جزئية، تنشأ غالبا عن »مفارقة ما« فى العلاقة التى يقيمها الشاعر بين عناصر النص.

يقول مثلا:

الخنجر فى يدى لامع

وحذائى أهديته لطفل الجيران

فهل أنا مهيأ للقتل هذا الصباح ؟!

ويقول :

القتلة فى الحديقة

القتلة فى الشوارع

والسماء ناقصة

بعد أن فرت الملائكة إلى الصحراء

لكنه لاينشغل بما ينبغى من الاقتصاد فى اللغة، فتتبقى مفردات زائدة عن الحاجة، تقلل من قدرة المشهد المضمرة على البزوغ والحركة

الأنا فى الديوان محايثة للعالم، غير منسحبة تماما وغير متورطة تماما ، ، فالعالم كامن فى النص ومتربص به، كما أن أحلام الذات القديمة لاتزال تناوىء النص، وتنفجرعبر تعليقها الذاتى على المشاهد والنصوص ، أنا نبوّة لكنها محبطة، تبقى على التمنّى بعد زوال قدرتها على الفعل :

حين انعزلت فأس أبى/ فى حجرة "الخزين" / أدركت بعدها / أننى نبىّ/ معطلة رسالته فى قلوب الآخرين ..

كنت أنقى ملامحى قليلا / لأراهم/ وهم يمسحون عن أظافرى/ تراب العالم (٣٢،٣١)

ويقول:

لماذا لم أصبح شجرة / بالقرب من سور الجامعة / حتى تصبح فروعى راية للطلبة / الذين تركوا سكشن التشريح/ ليطبطبوا على كتف امرأه عجوز (٢١،٢٠)

و »الآخر« هو أو هم أعضاء العلاقة الحميمة باعتبارهم وجوها أخرى للذات، وحتى الوجوه المعادية تبدو بعيدة وشاحبة، كأنها تطفوعلى الذاكرة خالية من المشاعر العدائية، أو بعد أن نقتها الذاكرة من هذه المشاعر، وجعلتها رموزا أو تواطآت متفق عليها ، الأمر الذى أتاح للذات أن تكون مع أو ضد.

عيد يختلف كثيراعن شعراء جيله فى اكتراثه بما يسمى بالهمّ العام، وباعتقاده أن العالم لايزال خارج الذات وان الحوار معه مستمر ولامفرمنه ■



هيكل الزهر وصناعة الأسطورة

شعبان يوسف

بعيداً عن المقدمة التى تصدرت ديوان الشاعرة فاطمة ناعوت، التى تعلن: أن قصائده كُتبت بين عامى ٢٠٠٤-٢٠٠٦

وأن المخطوطة قد فازت بجائزة الشعر العربى ٢٠٠٦ فى هونج كونج، عن موقع الندوة العربية، وتمت ترجمتها إلى الصينية والإنجليزية وطبعت فى أنطولوجيا واحدة باللغتين فى يناير ٢٠٠٧، عن دار ندوة بريس فى هونج كونج، بعيدا عن هذا كله نجد أن ناعوت استطاعت أن ترتقى عالماً شعرياً يخصّها، بكل ألوانه المستقيمة والمتعرجة، وارتباكاته ووثوقه وهبوط أو برود النبرة فى بعض قصائده، وارتفاعها لدرجة الهتاف فى قصائد أخرى. إنها قصائد تخص فاطمة ناعوت، منذ الإهداء: إلى ماما، ثم محاولة التأسيس العائلى فى القصائد الأولى، والتى تأتى تحت عناوين: أمى .. أبى .. مازن .. فى نثرية مركبة، أو سلسة، أو قلقة، وتتراشق الجمل مع مسميات عديدة، شعرية لا تهاب إقحام مفردات أجنبية كثيرة، ويظل الرهان على امتزاج هذه المفردات مع مياه النص ذاته، ليعكس ثقافة متعددة المشارب، هذه الثقافة التى تقدم كشف حساب معرفى للشاعرة، عبر قصائد هذا الديوان الصادر حديثا عن دار النهضة العربية تحت عنوان: هيكل الزهر .

منذ البداية تقدم لنا الشاعرة إعادة إنتاج الوقائع والأحداث الحياتية، كما ترى، فالشاعر عندما يعيد إنتاج موجوداته فنياً، كأنه يحلم، وكأنه يهذى، وكأنه يقرر حقيقة لا يستطيع أن يقررها إلا هنا، فى هذه المساحة المجنونة، التى تسمى الشعر، هذه المساحة التى تتسع لكافة مسميات النقاد السريالية أو الرمزية، أو الرومانسية، أو ما تتعدد المسميات الكثيرة.. فمثلاً قصيدة "أمى" تقول ناعوت:

"تقفُ على عتبة الدار/
عكازٌ فى يدها/
تنتظرُ التابوت الذى أنا فيه/
تكشفُ الغطاءَ/

أدب ونقد

تمسح العين المرخاة وتقول:/
كانت ابنتى خرساء/
يفزعها ضجيج العربات والضوء/
فلماذا تركتموها حتى تموت كثيرا؟"

أما قصيدة "أبى" فتقول:
مات بالصدمة العصبية/
حين غرق طفلاه أول أمس:/
أنا/
ابتلعتنى سمكة/
وأخى/
ابتلع كل مياه النهر."

هكذا تؤسس ناعوت الشاعرة مجالا لإنتاج عائلة أخرى، بتفاصيل أخرى، عائلة بمجازات وصور، وأخيلة، وحكايات شبه أسطورية، لا تستسلم للتاريخ المعهود والمنصوب والمحكى حول هذه العائلة، بل هذا التاريخ المفروض، الذى يقمع أى خيال بقيوده الاجتماعية الشائكة، الشاعرة هنا بكل أدواتها المفرطة فى الخروج الفنى، تعطينا شكلاً آخر لهذه العائلة، الأم والأخ والأب، الشكل الذى تراه وتتخيله أو تهذى به، إنها العين الشاعرة التى ترى ما لم تره الابنة الواقعية، والأخت الراكعة تحت عنف ذكورة الأخ، أو خشونة المجتمع.. هنا يلين الشعر لتبوح فيه، وبالتالى يعطيها أسراره وغوامضه.

الشاعرة هنا لا تعيد إنتاج العائلة فقط، بل تعيد صياغة العالم - عالمها - والمكان - مكانها، فمحطة الرمل، ليست هى التى نعرفها كمكان بمدينة الإسكندرية، ولكنها المحطة المفترضة والمتخيلة والمجازية، إلى حد الأسطورة.. لماذا؟.. لأن:

"الشيطان سيموت غدا/
قبل أن يتصفح الجريدة على البحر/
كعادته كل صبح /
بمجرد أن يرشف من فنجانِ القهوة/
ويغدو العالم مضجرا من دونه ..."

إنما ترى محطة الرمل.. التى ماتت فيها كريستينا دون أن يشعر بها أحدٌ، ليس شرطاً أن نعرف من هى كريستينا، فقارئ الشعر لا يفترض تواطؤاً بينه وبين ما يقرأه، هكذا الشعر الجديد، يخلق قارئاً جديداً، والكتابة المختلفة أيضاً تبدع قارئاً وقراءة مختلفة.. وإذا كان القارئ لا يعرف كريستينا، فبالتأكيد هو يعرف كفافيس.. الذى تستحضره فى عينيها اللتين كتب فيهما قصائده، وتنشده:

"نعم نعم
فالنساء يمتن أيضا/
حتى ولو كن حبيبات كفافيس/
بغير ضجيج..."

ما يشير إلى نوع من التبجيل والتقديس للشاعر اليونانى كفافيس، وذلك دون

هتاف أو تصريح. ودون إعلان عن هذه القداسة، وأيضا القارئ يعرف فاوست والجبلاوى والإسكافى:

"الذى نثرَ المساميرَ فى شارعِنا" ثم
وشارعنا الذى سكنته عجائزُ اليونان/
حول مستشفى السرايات.."

هكذا بعد أن تؤسس العائلة تشكل مكاناً، وتضع له تضاريس، ليس التضاريس الجغرافية، بل تضاريس تقيس بها المناخ النفسى للمكان، وليس غريباً أن يكون هناك المناخ النفسى للمكان، الذى يضج بكل هذه المخلوقات الثقافية، والمفردات القافزة من بطون الروايات والحكايات الشعبية... هكذا تسترسل الشاعرة فى بناء عالمها، وهى قد تستعين بكائنات أخرى لتشكيل هذا العالم:"

أحتاج شبحاً/
يرتب خزائنى/
أثوابَ الراحلين فى جهة/
والحناء فى جهة/
أحتاج شبحاً/
يعاقب الكتب التى غدرتنى:/
هذه الكومة تستحقُ القصاص/
لأنها نخرت طمانينتى/
لذلك لن أمانع فى حشو آذانها بالقش/
والبنزين/
الشبح سيفهم بهجتى..."

الشاعرة كما تعيد إنتاج العائلة، بحثا عن صياغات بعيدة عن الإخبار، تؤسس للمكان الذى ترسمه بتضاريس حُلمية أو نفسية، وليس هندسية، فهى أيضا تحاول أن ترسم حالات قريبة منها، وصوراً لوقائع وقعت فعلاً، فهى تستعين بالأسطورة لتغير الواقع، أو العكس، ففى قصيدة إيزيس المهداة إلى زينب تعلب، تستحضرُ ناعوت الأسطورة لتقرأ واقعة زينب تعلب التى:

"تجمع نثارَ الفتى من وهاد الطريق/
وترتب القصاصات/
وتصطاد الندفَ منَ عروق الغيم/
لتكتمل الأوراق بين شغافيه، كتاب سويا .."

وتستعين أيضا بالأسطورة، أو الكائنات السماوية لتغير هذه الكائنات الأرضية، ومن خلال هذه التغيرات تقدم لنا تأويلات شعرية تريد أن تسربها الشاعرة فى المساحة المجنونة، ففى قصيدة "ملاك" تقول:

عجيب أننى لم أمتِ اليومَ/
رغم أننى قررت فى الصباح مصافحتهم/
كل الذين نثروا التراب فى كأسى/
كل الذين أطلقوا جنادبهم/
لتاكلَ معصمى المعطوب/

إذن/

لم يكن ملاك الموتِ/

الذى هزّ الستارة عند الفجر/

كان ملاك الشعر."

وفى قصيدة "العفريت" تقول:

"تك تك/

يصفق/

فتنبسط له أرضا/

تنبت القمح والشعير والنارنج "

مازالت تستعين الشاعرة بالكائنات المجازية، لتغيرَ الواقع، إنها حيلة شعرية خبيثة، وبريئة، وطفولية فى ذات الوقت، لإنتاج جمال مجاوز للحال الواقعية المفروضة. ورغم أن الديوان، وقصائده كلها مكتوبة دون تفاعيل وإيقاعات واضحة وخارجية، إلا أننى لاحظت أن الشاعرة تجنح إلى التفعيلة فى بعض القصائد، ولا أدرى هل هذا مقصود أم لا؟ وعلى أى حال فهو مقبول، وجميل أيضا، وربما موضوع القصائد الإيقاعية - إذا كان ثمة موضوع للشعر- هو الذى يجلب هذه التفاعيل والإيقاعات، مثل قصيدة:

"فول نابت" تقول:

"البوهيمية قالت:/

إن الفولَ ينبت فى الأقمشةِ المبتلة/

لكنّ القلب البارد لا ينبتُ إلا شوكا/

وصقيع الرجلِ الكامنِ خلفَ المرضِ/

يعطلُ إنبات الفولِ/

ودفقَ الدم .."

وربما أرادت الشاعرة أن تستعرض مهارتها فى إتقان التفاعيل والعروض، رغم أن ذلك ليس مقياساً للشاعرية، وهى الشاعرة التى قدرت أن ترتقى إلى مدارج جميلة تخصُّها وحدها، وتقدم لنا تجربة مصقولة بروح قلقة مرهفة وشفافة، كما أنها القادرة على إدراج ما تريد من متناقضات فى نسيج واحد. كل هذا على رغم التقديم الذى حار فى مقدمة الديوان، ولا يخدم رؤيتنا، ولا يخدم القراءة المستقلة الواعية للديوان ■



الشاشة الفضية والرقص

أشرف بيدس

«ظهر أول فيلم روائى قصير فى السينما بعنوان «الباشكاتب» للرائد المبدع محمد بيومى عام ١٩٢٤، مدة الفيلم ٣٠ دقيقة، وتكلف (١٠٠ جنيه) ويحكى عن باشكاتب يختلس مبلغا من المال لينفقه على راقصة، وينتهى الأمر بدخوله السجن.

نبدأ بهذا الاستهلال، لنبين أنه منذ بدايات السينما المصرية، شغل العديد من المؤلفين بدور الراقصات، وتأثيرهن فى تحريك الاحداث الدرامية وتصاعدها، وكان لهن نصيب الاسد فى كثير من الموضوعات فى فترة الاربعينيات والخمسينيات. ورغم أن السينما كانت لها الفضل فى الترويج لهذا الفن منذ وقت مبكر، إلا أنها أيضا كانت أحد الأسباب المباشرة فى إلقاء الضوء على مساوئه.

●●●

شُغف كثير من الفنانين بعبور الفن من خلال بوابة السينما، ذلك العالم السحرى، وكان السعى دءوباً للاقتراب منها وبلوغ الشهرة والصيت، فالشريط السينمائى يمثل الذاكرة الأصيلة لأى فنان، والتى دونها يفقد الكثير من توهجه، ومثلما كانت السينما أمنية عزيزة للكتاب والموسيقيين والمطربين، مثلت أملا للراقصات، فلم يستطع أحد مقاومة إغراءاتها، بل سعين إليها.

سنحاول رصد ظاهرة الراقصات فى السينما بدءا من تحية كاريوكا مرورا ب نعيمة عاكف ونجوى فؤاد وحتى دينا آخر راقصات هذا الجيل، و التعريف بهن من خلال الأفلام التى شاركن فيها.

●●●

أظهرت السينما المصرية «الراقصة» فى العديد من الأفلام على أنها الشيطان الرجيم الذى يسعى لتخريب البيوت وتشريد الأطفال وطلاق الزوجات بعد إغواء الرجال ضعاف النفوس واللاهثين وراء المتعة، ودفعهم للاختلاس والسرقة أو القتل، ومن هذا الخيط وجد كتاب السينما فى «الراقصة» كثيراً من الحلول المستعصية.

إن إجراء إحصاء لعدد الراقصات اللائى ارتدين بدل الرقص واحترفنه منذ «سالومى» أشهر راقصة فى التاريخ، وحتى يومنا الحاضر عملية مستحيلة، لكن الأمر يهون إذا أجرينا هذا الإحصاء معتمدين على ذاكرة السينما، فمن مثلن للسينما بقيت اسماؤهن محفورة، ومن لم يلحقن بها ذهبن مع الريح عدا بعض السطور المتناثرة هنا وهناك.

عند التعرض لموضوع الراقصات فى السينما المصرية، نجد اسم «تحية كاريوكا» يتصدر القائمة، ليس لأنها أشهر منهن، أو أنها تحتل المرتبة الأولى فى رصيد الأفلام (١٩٨ فيلما) وإنما لكونها أكثرهن موهبة لما تتمتع به من قدرات تمثيلية عالية وحضور متميز، وقدرة على المعايشة والاندماج داخل الشخوص التى تؤديها، كما أن رصيدها السينمائى متنوع، ولم يقف عند حدود معينة، بل اقتحمت أدواراً كثيرة وأبلت فيها بلاء حسنا، حتى إن النقاد كانوا يصنفونها على أنها ممثلة وليست راقصة، وهى حالة مستثناة من بين كل الراقصات اللائى عملن بالسينما، كما أنها أسست فرقة مسرحية حملت اسمها وقدمت أعمالاً ذات بعد سياسى، وناقشت موضوعات شائكة لم تقترب منها ممثلات المسرح فى ذلك الوقت ، مما أدى إلى اعتقالها بسبب جرأة ما تقدمه، إضافة إلى أعمالها التليفزيونية والإذاعية ، وظلت حتى آخر أيامها تحتل مكانة رفيعة، لم تخفت منذ ظهورها فى فيلم «لعبة الست» ١٩٤٥ أمام نجيب الريحانى إلى آخر أفلامها فى التسعينيات «لا تحب.. لا تقب».

إن موهبة تحية كاريوكا التمثيلية أغرت كثيراً من المخرجين إلى إسناد أدوار البطولة إليها، مثل (أم العروسة، وا اسلاماه، السقا مات، الفتوة، خان الخليلى، السراب، الطريق، سمارة، الكرنك، خللى بالك من زوزو ، آه يا بلد) لكن يظل دور «شفاعات» أمام شكرى سرحان وشادية وعبد الوارث عسر فى فيلم «شباب امرأة» (١٩٥٦) من أفضل أدوارها على الإطلاق، ويعد أهم محطة فنية فى حياتها، كما إنه يمثل واحداً من الأفلام المهمة فى تاريخ السينما، وقد نالت عنه جائزة عام ١٩٦٠.

وتأتى سامية جمال فى المرتبة الثانية، وقد تشابهت بدايتها السينمائية مع «كاريوكا» ومثلت أمام نجيب الريحانى فى فيلم «أحمر شفايف» (١٩٤٦) ويتجاوز رصيد أفلامها أكثر من (٥٠ فيلما)، منهما (شاطئ الذكريات- ساعة الصفر- الرجل الثانى) ويندر أن نجد فيلما لسامية جمال لا ترقص فيه، وربما هذا ما جعل اعتزالها للرقص مصاحبا لاختفائها عن الأضواء، عكس «كاريوكا» التى استمرت حتى بعد اعتزالها الرقص.

أما بيا عز الدين فرصيدها لا يتجاوز (٥ أفلام) أشهرها «كدب فى كدب» أمام أنور وجدى و«جمال ودلال» مع فريد الأطرش ورغم أنها كانت تتمتع بشهرة كبيرة فإن ندرة أعمالها أثرت بشكل كبير على مسيرتها السينمائية، ومن ثم معرفة الكثيرين بها، وينطبق هذا الحال إلى حد كبير مع زوزو محمد التى مثلت (٣ أفلام) أشهرها «ظلمت روحى» ونبوية مصطفى (٥ أفلام) أشهرها «بنت الأكابر»، وكان ظهورهن فى الأفلام يقتصر على الرقص فقط.

يختلف الأمر مع نعيمة عاكف التى ملأت شهرتها الآفاق، بعد أن اكتشفها حسين فوزى وأنتج لها العديد من الأفلام مثل : (العيش والملح، بحبك يا حسن، لهاليبو، نور العيون)، تمتعت بشخصية مستقلة وطلة متميزة، وتنوعت أفلامها لما لها من مذاق مختلف، فقد كانت تجيد الرقص والغناء والتمثيل والتقليد، وهذه صفات قلما تتواجد فى فنانة استعراضية، ولم يستطع أحد أن يملأ الفراغ الذى تركته، فهى لم تقلد أحداً ولم يستطع أحد تقليدها، وقدمت (٣٠ فيلما) أشهرها فيلم «تمر حنة» أمام رشدى أباظة وأحمد رمزى. اكتسبت «نعيمة» شهرتها من الاستعراضات التى كانت تقدمها، وعندما تخلت عنها فى «بائعة الجرائد» لم يشعر بها المتفرجون وبدأ توهجها ينطفئ تدريجيا، لكن ظلت أعمالها محفورة في أذهان المشاهدين.

رغم أن أفلام هاجر حمدى تجاوزت «٢٤ فيلما» وكانت فى الأساس ممثلة، وشاركت بالرقص فى معظم أعمالها، فإن المتوافر من أعمالها قليل جدا، والكثير من الجماهير لا تعرفها، خصوصا أن فيلمها «المعلم بلبل» هو الفيلم الوحيد الذى يعرض بصفة مستمرة.

الأختان عواطف ورجاء يوسف، كونتا معا ثنائيا راقصا ، ولكنه مر مرور الكرام، رغم الصخب الذي صاحب ظهورهما، اشتركتا فى أفلام قليلة كان اشهرها «أربع بنات وضابط»، لكن لم تسند لهما أى بطولة، وكانت اسهاماتهما محدودة.

شاركت «كيتى» فى معظم أفلام إسماعيل ياسين والتى تجاوزت (٢٦ فيلما) كان أشهرها «عفريتة إسماعيل يس»، لم تكن بارعة فى التمثيل وكان اعتمادها على الرقص فقط. أما نيللى مظلوم التى تجاوزت أفلامها «١٢ فيلما» كان يتم الاعتماد عليها فى أدوار كثيرة متنوعة، وإن أكثر أعمالها التى جسدتها دور «راقصة بالية» ومن أشهر أفلامها «ابن حميدو، والتلميذة»، وتمتعت بحضور وطلة قلما نجدهما فى راقصات كثيرة، ورغم ذلك فإن أعمالها تبدو قليلة قياسا بموهبتها الملحوظة.

أما هدى شمس الدين (١٨ فيلما) أشهرها «العتبة الخضراء» وزينات علوى (٩ أفلام) أشهرها «الزوجة ١٣» كانت أدوارهن تقتصر فى الأغلب على الرقص، وكان أداؤهما التمثيلى ضعيفاً وغير مؤثر.

اعتمدت نعمت مختار على أدائها التمثيلى أكثر من الرقص، وقامت بتجسيد أدوار متنوعة بحرفية عالية وموهبة لا تخطئها العين، تجاوزت أفلامها «٢١ فيلما» اشهرها «ثرثرة فوق النيل»، وقامت بإنتاج فيلم «المرأة التى غلبت الشيطان» واعتزلت العمل الفنى بعد ذلك.

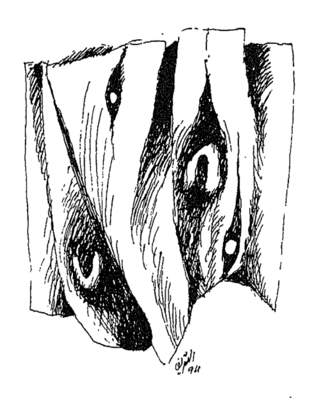
تحتل نجوى فؤاد رصيداً كبيراً من الأعمال تجاوز «١٥٠ فيلما»، ولو أن أدوارها على كثرتها لم تمثل قيمة أو أهمية، ربما تكون قد ساعدت على انتشارها وتواجدها بشكل مستمر، ولكن دون فاعلية، فلم تسند لها بطولة خلال مشوارها الفنى إلا فى الأفلام التى قامت بإنتاجها «ألف بوسة وبوسة» و«حد السيف» ، أما أدوارها الأخرى فقد كانت تجسد دور راقصة فى ملهى ليلى، ولم يذكر لها رغم رصيدها الكبير دورا يمكن التعويل عليه.

أما فريدة فهمى أشهر راقصة استعراضية فى الوطن العربى، وبطلة فرقة رضا، قدمت ٦ أعمال سينمائية فقط أشهرها «غرام فى الكرنك» لم تترك بصمة فى السينما، رغم أن قوامها وشكلها كانا يؤهلانها لاحتلال مكانة مرموقة وسط النجمات.

شاركت سهير زكى فى «٢٨ فيلم» لم تمثل إلا فى القليل منها، وربما يكون فيلمها «من أجل حفنة أولاد» أمام رشدى أباظة هو الوحيد التى افردت لها مساحة تمثيلية فيه، ورغم شهرتها الواسعة التى نالتها، ظل اداؤها التمثيلى محدودا.

كان النصيب الأكبر من الأعمال التى شاركت فيها «هياتم» والتى تجاوزت (٤٠ فيلما) ما يطلق عليه أفلام المقاولات، ولم يترك لها أى دور علامة بارزة، لكنها ازدادت شهرة من عملها فى السينما، وكذلك الحال لزيزى مصطفى وعزة شريف وهالة الصافى، فقد كانت اسهاماتهن قليلة وموهبتهن فقيرة.

قفزت فيفى عبده من أدوار فقيرة فى بعض الأفلام إلى النجومية من خلال فيلم «امرأة واحدة لا تكفى» وبعدها توالت الأعمال السينمائية والتى قاربت الـ (٢٨ فيلما) واستطاعت أن تلفت الأنظار إليها، وكان بداياتها الأولى هى التى مهدت لاستمرارها فى مجال التمثيل، ويمثل دورها فى فيلم «القاتلة» أحد أهم أدوارها على الشاشة، ورغم أنها تملك حضورا وجرأة إلا أن ذلك لم يوظفها بشكل جيد، ربما ينقصها القبول.



تعتبر لوسى من أكثر الراقصات موهبة (١١ فيلما)، وقد نالت العديد من الجوائز على أفلامها «الحب فى الثلاجة- البحث عن سيد مرزوق، رومانتيكا، سارق الفرح» لما قدمته من أدوار مختلفة ومتنوعة أفرغت طاقاتها الفنية وكشفت عن موهبة تمثيلية حقيقية. كما أن أعمالها التليفزيونية لاقت رواجا كبيرا، وهى من القلائل اللائى يخترن أدوارهن بعناية، كما أنها حريصة على تقديم الجديد.

أما هندية وصفوة وسحر حمدى فكان أداؤهن المتواضع سببا فى عزوف الجماهير عنهن، ولم تفلح التجارب التى قدمتها فى ترك أى أثر لدى المتفرجين، وعلى العكس تماما كانت منى السعيد تتمتع بمواهب تمثيلية وجمالية فائقة أكثر ممن تواجدن على الساحة، لم تقدم سوى أربعة أفلام أهمها «التوت والنبوت» و«قانون إيكا».

تراوحت كل أعمال دينا السينمائية فى منطقة الإغراء فقط، ولم تقدم دورا يتم من خلاله تصنيف ادائها، ورغم أن أعمالها تجاوزت «١٢ فيلما» أشهرها «استاكوزا» وقدمت كثيراً من الأعمال التليفزيونية، لكنها لم تترك أى انطباع لدى المتفرج الذى كان ينظر لاداءها من زاوية واحدة. رغم إن مشوارها فى الرقص صاحب اقتحامها للسينما.

●●●

بعد اعتزال الكثير من الراقصات وتحول الأخريات إلى الغناء خلت الساحة من أسماء لامعة، بل نستطيع القول إن لجوء كثير من المغنيات إلى تقديم كليبات راقصة قلص من الطلب عليهن، وشهدت السنوات الأخيرة تراجعاً ملحوظاً لهن فى السينما، وحل محلهن مطربون يجيدون الرقص والغناء مثل سعد الصغير وعماد بعرور وريكو، اللذين استطاعوا أن يلفتوا النظر إليهم، ومن ثم أصبح الطلب عليهم كبيراً فى السينما، فهل سيندثر دور الراقصات فى السينما، ويتم الاستعانة بهن فقط فى الأعمال التاريخية!!

أدب ونقد

رأى

ضرورة توثيق الذاكرة الشفوية

مهند صلاحات

ومن هنا تكمن أهمية الحاجة إلى ضرورة البحث عن تدابير واقعية وخطوات إيجابية لتوثيق التعبير الثقافى الشفوى الذى يتعرض بشكل دورى ومستمر لخطورة الضياع والتلاشى بشكل متعمد أو غير متعمد تحت مسميات الحداثة والعولمة، وكذلك ثقافة العيب، وعدم الحاجة لطرق باب الأساطير التى قد تدخل فى منطق المحرمات، مما يوصلنا إلى مرحلة طمس للهوية أو تلاشيها وخاصةً فى ظلّ تحديات العولمة وتلاشى الهوية القومية وظهور الدولة فى مقابل الأمة، وبعد ذلك مرحلة تلاشى حتى مفهوم الدولة ثقافياً وصولاً إلى الدولة الأممية التى تمتزج معها جميع ثقافات العالم فى بوتقة واحدة، مما يعنى ضياع جزءٍ كبيرٍ وهامٍ من ثقافة المرحلة السابقة إن لم نتخذ تدابير جادة أسوة بباقى دول العالم التى وضعت بالاعتبار قبل الإقدام على خطوة الانفتاح على العالم على توثيق معظم ما لديها من ثقافة شفوية وتراث وفلكلور.

فدخول العولمة للمجتمعات سيفقدها حتماً جزءاً كبيراً من ذاكرتها الشفوية فى ظل التوجه نحو التكنولوجيا، مما يعنى فقدان أحد أهم معارف المجتمعات الأصيلة والمحلية وابتكاراتها وعاداتها، فهذه الذاكرة التراثية، أو الثقافة الشفوية الأصيلة المتجددة تأخذ أشكالاً متعددة تبدأ من الحكايات والأساطير الشعبية والأغانى الشعبية سواء تلك الطقسية كأغانى البحارة والحصادين أو أغانى الأمهات للأطفال، حكايات المعارك، والأزياء الفلكلورية وأدوات الحصاد، والأدوات التقليدية التى يستخدمها الصنّاع وأرباب العمل، أدوات الحرب، التى تحتاج لذاكرة تحفظها كصورة قبل حفظها مادياً، وصولاً إلى نداءات الباعة المتجولين وحكايات الحارات، وغيرها، لتشكل بمجموعها مجموعة من الموارد التراثية المعرفية التى تحتاج للحماية والحفظ. فهذا الإبداع التقليدى وأشكال التعبير الثقافية (الفلكلور) تعانى

تعتبر الثقافة الشفوية جزءاً مهماً من حقوق الشعوب الأصيلة، وحقاً أصيلاً يحتاج لعناية وجهد حقيقيين لحمايته وحفظه من الضياع،

من أزمة حقيقية في مسألة الحماية من الضياع، والنسيان، والذوبان، والنهب، لأسباب كثيرة قد يبدو أهمها؛ شيوعها بين الشعوب، واشتراك أكثر من شعب ببعضها، أو ما تتعرض له بعضها مثل الأزياء لسطو من قبل شعوب غير مؤصلة تبحث لنفسها عن مرجعية تراثية كالأزياء الفلكلورية التي تتعرض لسطو تجاري من غير تصاريح لعدم وجود أصلاً قوانين تنظم آلية معينة في التعامل مع هذه المواد، أو التي تسطو عليها المستوطنات الاستعمارية من سكان الشعوب الأصلية كما يحدث في فلسطين من سطو اسرائيلي مستمر على التراث الفلسطيني.

وقد تبدو مسألة البحث ضمن إطار حماية الملكية الفكرية للتراث في الوقت الحالي خاصة في بلدان مثل الأردن وفلسطين والدول التي تجاورها -باستثناء مصر التي أسست لهذا الموضوع بشكل مؤسساتي رسمي- مسألة متقدمة جداً إذا ما نظرنا بشكل واقعي لخطوات سابقة أهمها ضرورة تدوين، وتبويب، وتصنيف، وتوثيق، هذه الموارد التراثية بشكل علمي، وبطريقة مؤسساتية رسمية لتحفظ ديمومة عملية الحفظ والإشراف عليها، وفيما بعد وضع قوانين ملكية فكرية تحدد طريقة استخدامها لأغراض تجارية أو غيرها.

جهود التدوين الفردية والمؤسساتية في الأردن والدول العربية:

على الرغم من أن فلسطين تشترك مع العديد من الدول المجاورة مثل الأردن وسوريا في العديد من المفردات التراثية المشتركة، فإن أياً من هذه الدول ومؤسساتها لم تقم بشكل حقيقي بأي عملية تدوين وتوثيق للثقافة الشفوية، ولا يقتصر ذلك على فلسطين وجيرانها، بل يمتد كذلك ليشمل معظم الدول العربية باستثناء مصر التي قامت بإنشاء (المركز القومي لتوثيق التراث الثقافي والطبيعي، الذي جاء بناء على مشروع قامت به وزارة الاتصالات وتكنولوجيا المعلومات ضمن إطار البرنامج القومي لنهضة الثقافة في مصر وقام على أساس وضع خارطة سميت (الخارطة الآثارية لمصر)، وكذلك وضع خطة للتراث المعماري لمدينة القاهرة، وتوثيق التراث الطبيعي بجمع كل المعلومات المتوفرة في البيئات الطبيعية المختلفة ومكوناتها في مصر، وبرنامج توثيق التراث الموسيقي، وتراث التصوير الضوئي المصري.

تبعت مصر كذلك اليمن في تدشين بيت الموروث الشعبي، والذي عمل على إنجاز موسوعة أطلس للحكاية الشعبية اليمنية والذي صار الآن بإصداره الثاني مشتملاً على (قراءة في السردية اليمنية مع ٧٠ حكاية شعبية).

بينما لا تزال أي من الدول العربية الأخرى باستثناء مصر والمغرب واليمن، على جهود حقيقية بهذا الاتجاه، وبخاصة فلسطين التي تعاني تقصيراً مقصوداً من قبل مؤسسة السلطة الرسمية وذلك باعتبار ان جهوداً مؤسساتية يمكنها أن تضايق الجانب الإسرائيلي، بالتالي التأثير على العملية السلمية التي يعتمد فيها الجانب الفلسطيني على بقائه ■

ترجمة

مس ألجريف

قصة قصيرة للكاتبة البرازيلية: كلاريس ليسپكتور ١

ترجمها عن الإنجليزية: خليل كلفت

كان يومُها في يوم الجمعة مثله في أيّ يوم آخر. ولم يحدث ما حدث إلا يوم السبت ليلا. لكنها فعلتْ كل شيء يوم الجمعة كالمعتاد. كانت لاتزال تعذبها ذكرى مفزعة: عندما كانت صغيرة جدا، في حوالي السابعة من العمر، كانت قد لعبتْ لعبة الأسرة مع ابن عمها چاك؛ ففي الفراش الكبير للجدّ فَعَلا معا كل شيء كان بوسعهما أن يفعلاه للحصول على طفل صغير، لكنْ بدون نجاح. ولم تر چاك بعد ذلك أبدا، كما أنها لم ترَه أيضا. وإذا كانت هي مذنبة فقد كان هو أيضا كذلك.

عزباء، طبعا، عذراء، طبعا. كانت تعيش وحدها في مبنى صغير ملحق في حي سوهو. وفي ذلك اليوم كانت قد فرغت من إحضار مشترياتها من البقالة: الخضروات والفواكه. ذلك أنها اعتبرت أكل اللحم خطيئة.

عندما مرّتْ عبْر ميدان پيكاديللي ورأتْ النساء في انتظار رجال على نواصي الشوارع، كادت تتقيأ. بل أسوأ - مقابل نقود! كان ذلك أكثر مما يمكنها أن تتحمل. وكان ذلك التمثال، هناك، لإيروس [إله الحب]، في منتهى عدم اللياقة.

بعد الغداء ذهبتْ إلى العمل: كانت كاتبة ممتازة على الآلة الكاتبة. ولم يكن رئيسها يراجع عليها أبدا، وكان يعاملها، لحسن الحظ، باحترام، فيناديها "مس ألجريف". وكان اسمها الأول رُوث. وكانت من أصل آيرلندي. ولأنها حمراء الشعر، كانت تعقد شعرها في عقدة قاسية وراء عنقها. وكان ينتشر على وجهها الكثير جدا من النمش وكانت بشرتها صافية وناعمة حتى أنها كانت تبدو من الحرير

كانت حساسة للنقد. ولهذا لم تقل أيّ شيء لأيّ شخص. ولو تكلمت لما صدّقوها، لأنهم لم يكونوا يصدّقون الواقع، لكنها، هي التي تعيش في لندن، حيث تسكن الأشباح في الأزقة المظلمة، كانت تعلم علم اليقين.

الأبيض. وكانت رموشها حمراء أيضا. كانت امرأة رائعة.

كانت فخورة للغاية بقوامها: الوافر المتانة والطول. لكنْ لا أحد لمس صدرها أبدا.

كانت تتغدّى عادة فى مطعم رخيص هناك فى سوهو. وكانت تأكل الإسپاجيتى بصلصة الطماطم. ولم تدخل أبدا حانة: كانت رائحة الكحول تصيبها بالغثيان كلما مرّت بمكان من هذا القبيل. وأحسّتْ أن الجنس البشرى يجرح مشاعرها.

كانت تزرع الچيرانيوم الأحمر الأمر الذى كان مفخرة فى الربيع. وكان أبوها قسّيسا بروتستانتيًا، وكانت أمها لاتزال تعيش فى دبلن مع ابن متزوج. وكان أخوها متزوجا من داعرة حقيقية اسمها توتسى.

على فترات متباعدة، كانت مس ألجريڤ تكتب رسالة احتجاج إلى التايمز. وكانوا ينشرونها. وكانت تدوّن اسمها ببالغ السرور: "المخلصة، روث ألجريڤ".

كانت تأخذ حمّاما مرة فى الأسبوع بالضبط، يوم السبت. ولكى لا ترى جسدها عاريا، كانت تظل لابسة اللباس والسوتيان.

كان اليوم الذى حدث فيه ما حدث يوم سبت، ولهذا لم يكن عليها أن تذهب إلى العمل. استيقظت مبكرة جدا وشربت قليلا من شاى الياسمين. ثم صلتْ. ثم خرجتْ تبحث عن بعض الهواء النقى.

بالقرب من فندق ساڤوا كادت تدوسها سيارة. ولو حدث هذا وماتت لكان هذا رهيبا، لأنه لم يكن ليحدث لها شىء فى تلك الليلة.

ذهبتْ إلى تدريب لجوقة المرتلين. وكان لها صوت رخيم. أجل، كانت إنسانة محظوظة.

فى وقت لاحق، ذهبت لتتغدّى وسمحت لنفسها بأن تطلب الجمبرى: كان جيدا إلى حدّ أنه كان يبدو حتى خطيئة.

ثم أخذتْ سبيلها إلى هايد پارك وجلستْ على الحشائش. وكانت أحضرتْ معها الكتاب المقدس لتقرأ. لكنْ - وليغفر لها الله - كانت الشمس متوحشة وسخيّة وحارة إلى درجة أنها لم تقرأ شيئا، لكنها ظلت جالسة فقط على الأرض دون أن تملك الشجاعة لتستلقى. وحاولت ألا تنظر إلى الناس الذين كانوا اثنينات يقبّل ويعانق كل منهما الآخر بلا أدنى خجل.

ثم عادت إلى البيت، وروّتْ البيجونيا، وأخذتْ حمّاما. ثم ذهبت تزور مسز كابوت، التى كانت فى السابعة والتسعين من عمرها. أحضرتْ لها قطعة من الكيك بالزبيب، وشربتا الشاى. وأحسّتْ مس ألجريڤ بأنها سعيدة للغاية، ومع ذلك... ومع ذلك.

فى الساعة السابعة عادتْ إلى البيت. لم يكن لديها ما تفعل. ولهذا بدأت تحيك سترة من الصوف للشتاء. لون بديع: أصفر كالشمس.

قبل أن تذهب إلى الفراش، شربت مزيدا من شاى الياسمين بالبسكويت، ونظفت أسنانها بالفورشة، وغيّرتْ ملابسها، ودسّتْ نفسها فى الفراش. أما ستائرها البيضاء

الشفيفة فكانت رقتها وعلقتها بنفسها.

كان الوقت مايو. وكانت الستائر تهتزّ مع أنسام هذه الليلة الفريدة. فريدة لماذا؟ لم تكن تعلم.

قرأتْ قليلا فى الجريدة الصباحية ثم أطفأتْ اللمبة التى عند رأس سريرها. وعبْر النافذة المفتوحة رأتْ ضوء القمر. كانت ليلة البدر.

تحسّرتْ كثيرا لأنه كان من الصعوبة بمكان أن تعيش بمفردها. كانت الوحشة تسحقها. وكان من المفزع ألا يكون لها شخص واحد وحيد تتحادث معه. كانت أكثر مخلوق عرفته عُزلة. حتى مسز كابوت كانت لديها قطة. ولم يكن لدى مس ألجريف أىّ حيوان أليف تقوم بتدليله على الإطلاق: كانت هذه الحيوانات وحشية للغاية حسب ذوقها. ولمْ يكن لديها تليفزيون. لسببيْن: لم تكن تقدر على شرائه، ولم تكن ترغب فى أن تجلس هناك لتشاهد اللاأخلاقيات التى تظهر على شاشة التليفزيون. وعلى تليفزيون مسز كابوت كانت رأتْ رجلا يقبّل امرأة فى فمها. وهذا بلا أىّ إشارة إلى خطر نقل الجراثيم. آه، لو كان باستطاعتها لكتبتْ رسالة احتجاج إلى التايمز كل يوم. لكن الاحتجاج لم يَعُدْ بأىّ فائدة، أو هكذا بَدَا. كانت قلّة الحياء تتفشى. بل لقد رأت كلبا مع كلبة. وقد صدمها هذا كثيرا. لكن مادامت هذه مشيئة الرب فلابد لمشيئة الرب أن تكون. لكنْ لا أحد سوف يمسّها فى يوم من الأيام، هكذا فكرتْ. وراحت تصبر على عزلتها.

حتى الأطفال كانوا لا أخلاقيين. وتحاشتهم. وأسفتْ بشدّة على أنها وُلدتْ من انقياد أبيها وأمها للشهوة. وخجلتْ من كونهما لم يخجلا.

ومنذ أخذتْ تترك حبوب أرز على نافذتها، صار الحمام يزورها. وأخذ الحمام يدخل حجرتها أحيانا. كان الرب هو الذى يرسل الحمام. برئ للغاية. الهديل. لكنه - هديل الحمام - كان لا أخلاقيا أيضا، لكنه كان أقلّ لا أخلاقية من رؤية امرأة عارية تقريبا على شاشة التليفزيون. وفى الغد، بلا أدنى شك، كانت ستكتب رسالة تحتج فيها على الممارسات الشريرة لتلك المدينة الملعونة، لندن. وكانت رأتْ ذات مرة طابورا من المدمنين خارج صيدلية، ينتظر كل منهم دوره لأخذ حقنة. كيف تسمح الملكة بهذا؟ لغز. ستكتب رسالة أخرى تشجب فيها الملكة ذاتها. كانت تكتب جيدا، بدون أية أخطاء نحوية، وكانت تكتب الرسائل على الآلة الكاتبة فى المكتب عندما كانت تجد بعض الوقت الخالى. وكان مستر كليرسون، رئيسها، يشيد بشدّة برسائلها المنشورة. بل قال أنها قد تغدو كاتبة ذات يوم. وكانت بالغة الاعتزاز والامتنان.

هكذا إذن كانت تستلقى فى فراشها مع عزلتها. ومع ذلك.

كانت تلك هى اللحظة التى حدث فيها ما حدث.

أحسّت بأن شيئا ما ولم يكن حمامة دخل من النافذة. كانت خائفة. صرختْ:

"مَنْ هناك؟".

وجاءت الإجابة فى صورة ريح:

"أنا عبارة عن أنا".

"مَنْ أنت؟" سألتْ، وهى ترتجف.

"جئتُ من كوكب زحل لأحبّك".

"لكننى لا أرى أىّ شخص!" صاحتْ.

"ما يهم هو أنه يمكنك أن تحسّى بى".

وقد أحسّتْ به بالفعل. أحسّتْ برعشة كهربائية.

"ما اسمك؟"، سألتْ فى رعب.

"لا يهم".

"لكننى أريد أن أنطق باسمك!".

"نادينى إكستلان".

كان تفاهمهما بالسنسكريتية. وكانت لمسته باردة، مثل لمسة سحلية، تصيبها بقشعريرة. وكان على رأس إكستلان تاج من الثعابين المتشابكة، التى روّضها الفزع من الموت. وكان الرداء بلا كمّيْن والذى يغطى جسده من الأرجوانى الأكثر إيلاما؛ كان ذهبيا رديئا وأرجوانيا غليظا.

قال:

"اخلعى ثيابك".

خلعتْ ثياب نومها. وكان القمر ضخما داخل المنزل. وكان إكستلان أبيض وصغيرا. واستلقى إلى جوارها على السرير المعدنى. ومرّ بيديه على صدرها. وردتان سوداوان.

لم تحسّ فى يوم من الأيام بما أحسّتْ به فى تلك اللحظة. كان شيئا لطيفا للغاية. وكانت تخشى أن ينتهى. كان يبدو وكأن شخصا مشلولا ألقى بعكازه فى الهواء.

وبدأتْ تتنهد وقالت لإكستلان:

"أحبك، يا حبيبى! يا حبى!".

وأجل، حقا. لقد حدث. لم تكن تريده أن ينتهى أبدا. كم كان حسنا، يا إلهى. وأرادت أكثر، أكثر، أكثر.

فكرتْ: خُذنى! أو بطريقة أخرى: أقدّم لك نفسى. وكان انتصارا "للهنا والآن".

سألته: متى ستعود؟

أجاب إكستلان:

"فى ليلة البدر التالية".

"لكنْ لا يمكننى الانتظار طوال ذلك!".

"لا مناص من ذلك"، قال ببرود تقريبا.

"هل أتوقع طفلا؟".

"لا".

"لكننى سأموت من افتقادك! ماذا يمكننى أن أفعل؟".

"اعتادى على هذا".

نهض، وقبّلها بعفة على الجبين. وخرج من النافذة.

بدأتْ تبكى بصوت خافت. بدتْ وكأنها كمان حزين بلا قوس. وكان الدليل على أن كل هذا قد حدث بالفعل الملاءة الملوثة بالدم. واحتفظتْ بها دون أن تغسلها وستكون قادرة على أن تريها لأىّ شخص قد لا يصدقها.

رأتْ النهار الجديد يبزغ غارقا كله فى الأحمر الوردى. وفى الضباب بدأتْ الطيور القليلة الأولى سقسقة حلوة، لم تكن بعدُ محمومة.

أشعل الرب جسدها.

لكنها، وكأنها بارونة من بارونات فون بليش، مستلقية على غطاء سريرها الساتان بحنين إلى الماضى، تظاهرتْ بأنها تدق الجرس لاستدعاء كبير الخدم الذى سيأتيها بالقهوة، ساخنة وثقيلة، ثقيلة جدا.

أحبّته وكان عليها أن تنتظر ليلة البدر التالية بحماس متقد. وكان عليها أن تتجنب أخذ حمّام حتى لا تزيل مذاق إكستلان. ومعه لم يكن ذلك خطيئة، بل بهجة. ولم ترغب بعد ذلك فى كتابة أية رسائل احتجاج: كانت لم تعد تحتجّ.

ولم تذهب إلى الكنيسة. كانت امرأة متحققة. كان لها زوج.

وهكذا، ففى يوم الأحد، فى وقت الغداء، أكلتْ شرائح لحم البقر مع بطاطس مهروسة. كان اللحم اللعين رائعا. وشربتْ النبيذ الإيطالى الأحمر. كانت محظوظة فى الواقع. لقد اختارها كائن من كوكب زحل.

كانت سألته لماذا اختارها. وكان قد قال أن ذلك كان لأنها حمراء الشعر وعذراء. وأحستْ بوحشية. كانت لم تعد تجد الحيوانات منفّرة. دع الحيوانات تمارس الجنس. كان أفضل شىء فى العالم. وكان عليها أن تنتظر إكستلان. سيعود: أعرف ذلك، أعرف ذلك، أعرف ذلك، هكذا فكرتْ. كما أنها لم تَعُدْ تشعر باشمئزاز نحو اثنينات هايد پارك. لقد عرفتْ بماذا كانوا يشعرون.

ما أجمل أن نحيا. ما أجمل أن نأكل اللحم اللعين. ما أجمل أن نشرب نبيذا إيطاليا لاذعا، يقلص لسانك بمرارته.

وعندئذ لم يكن يُوصى به أحد للقصّر تحت الثامنة عشرة. وكانت مبتهجة، وكان لعابها يسيل حرفيا عليه.

وحيث كان اليوم الأحد، ذهبتْ إلى جوقة ترتيلها ترتل. ورتلتْ أفضل من أىّ وقت مضى ولم تندهش عندما اختاروها مرتلة منفردة. ورتلتْ تسبيحة شكرها لله "هللويا". هكذا:

هللويا! هللويا! هللويا!

بعد ذلك ذهبتْ إلى هايد پارك واستلقتْ على الحشائش الدافئة، فاتحة ساقيْها قليلا لتدع الشمس تدخل. كان كونها امرأة شيئا رائعا. يمكن لامرأة فقط أن تفهم. لكنها تساءلتْ: تُرى هل سيكون عليّ أن أدفع ثمنا عاليا مقابل سعادتى؟ ولم تنزعج. كانت راغبة فى دفع كل ما كان عليها أن تدفع. لقد دفعتْ دائما وكانت تعيسة دائما. والآن انتهت التعاسة. إكستلان! تعال بسرعة! لم يعد يمكننى الانتظار! تعال! تعال! تعال!

تساءلتْ: ترى هل أحبنى لأننى حولاء إلى حدّ ما؟ يمكنها أن تسأله فى ليلة البدر التالية. إنْ كان هذا صحيحا فلاشك عندها: ستدفع الأمور إلى الحدود القصوى، ستجعل نفسها حولاء تماما. إكستلان، أيّ شىء تريدنى أن أفعله، سأفعله. فقط أموت من الشوق. عُدْ إلىّ، يا حبيبى.

أجل. لكنها فعلتْ شيئا كان خيانة. إن إكستلان سيفهمها ويغفر لها. وعلى أية حال، أنت تفعل ما عليك أن تفعل، مضبوط؟

وإليك كيف سارت الأمور: عاجزة عن أن تتحمل ذلك وقتا أطول، مضتْ إلى ميدان پيكاديللى واقتربتْ من شاب طويل الشعر. صعدتْ به إلى حجرتها. قالتْ له أنه ليس عليه أن يدفع. لكنه أصرّ وترك، قبل أن ينصرف، ورقة بجنيه إسترلينى كامل على الكومودينو. والحقيقة أنها كانت بحاجة إلى النقود. على أنها استشاطتْ غيظا عندما رفض تصديق قصتها. وأظهرتْ له، تقريبا تحت أنفه، الملاءة الملوثة بالدم. وضحك منها.

صباح الاثنين عقدتْ عزمها: لن تستمر فى العمل كاتبة على الآلة الكاتبة، فلديها مواهب أخرى. ويمكن لمستر كليرسون أن يذهب إلى الجحيم. كانت عازمة على المشى فى الشوارع وجلب الرجال والصعود بهم إلى حجرتها. ولأنها كانت ممتازة جدا فى الفراش، سيدفعون لها جيدا جدا. وسيكون بمستطاعها أن تشرب النبيذ الإيطالى طوال الوقت. ورغبتْ فى شراء فستان أحمر فاقع بالنقود التى تركها لها الشخص الطويل الشعر. وجعلت شعرها ينسدل إلى حد أنه كان آية فى جمال الحمرة. وكانت أشبه ما تكون بعواء ذئب.

كانت قد علمت أنها ثمينة للغاية. وإذا أراد منها مستر كليرسون، ذلك المنافق، أن تستمر فى العمل لديه فسيكون هذا بطريقة مختلفة تماما.

أوّلا ستشترى لنفسها ذلك الفستان الأحمر الديكولتيه [المكشوف الصدر والكتفيْن] ثم تذهب إلى المكتب، وتصل متأخرة جدا، عن عمد، لأول مرة فى حياتها. وهذه هى الطريقة التى ستخاطب بها رئيسها:

"كفى نَسْخا على الآلة الكاتبة! وأنتَ، أيها المحتال، كفَّ عن أساليبك الزائفة. تريد أن تعرف شيئا؟ ادخلْ الفراش معى، أيها الجلف! وليس هذا كل شىء: ادفع لى راتبا عاليا جدا، أيها البخيل!".

كانت واثقة من أنه سيقبل. كان متزوجا من امرأة باهتة، تافهة، چوان، وكانت له

ابنة مصابة بالأنيميا، لوسى. وسيمتع نفسه معى، ابن القحبة.

وعندما تأتى ليلة البدر - ستأخذ حمّاما، مطهرة نفسها من كل أولئك الرجال، لكى تكون مستعدة للاستمتاع للغاية مع إكستلان ■

١ كلاريس ليسپكتور(1925-1977 Clarice Lispector) البرازيل

بنة أسرة من يهود أوكرانيا هاجرت إلى البرازيل وهى فى الشهر الثانى من عمرها.

● فى العقد التالى لموتها تم الاعتراف بها باعتبارها أعظم كتاب القصة القصيرة المحدثين فى اللغة البرتغالية.

● عاشت أسرتها فى فقر فى شمال شرق البرازيل ثم انتقلت، فى ١٩٣٧، إلى ريو دى جانيرو، حيث قررت كلاريس، التى كانت فى الثانية عشرة من عمرها، أن تصير روائية.

● فى الأربعينات التحقت بمدرسة القانون وعملت محررة فى وكالة صحفية وفيما بعد مراسلة لصحيفة يومية فى ريو.

● تزوجت فى ١٩٤٣ من طالب قانون زميل لها وبعد عام حصلت على شهادتها ونشرت أول رواية لها (١٩٤٤).

● طوال الخمس عشرة سنة التالية، عاشت وكتبت فى الخارج حيث عمل زوجها دبلوماسيا فى إيطاليا وسويسرا وبريطانيا والولايات المتحدة. وعندما انتهى الزواج فى ١٩٥٩، عادت كلاريس بطفليها إلى ريو.

● فى السنة التالية، نشرت مجموعة فريدة من القصص القصيرة بعنوان "روابط أسرية" (١٩٦٠).

● ظهرت روايتها "التفاح فى الظلام" فى ١٩٦١ وجلبت لها ما تستحقه من اعتراف باعتبارها "كاتبة ذات دقة أسلوبية استثنائية وأهمية فلسفية هائلة".

● لها أيضا مجموعة قصصية بعنوان "الفرقة الأجنبية" (١٩٦٤) واثنتان من أجمل رواياتها "عذابات ج. هـ." (١٩٦٤) و"ساعة النجمة" (١٩٧٧)، ولها عمل نشر بعد موتها: "تيار الحياة" (١٩٧٨) ■

قـصـة

لمَّا تبعنى مُعلِّمى

قاسم مسعد عليوة

نظرَ إلىَّ مُعلمى مستفسراً ومخوِّفاً ، فتجرأتُ عليه وعلى نفسى وقلتُ قبل أنْ أتقدمه :

- لكَ يا مُعلم الحصباءُ والبقعاءُ وجلاميدُ الجبال ورمالُ الفلواتِ ، أما السبخ الناز فهو لى وأنا أدرى به.

كان بعضٌ مِن حبور قد تقحَّمنى ، فها أنذا أخدم مُعلمى بشىء أتقنه.

مددتُ له يدىَّ فلم يمد لى يديه ، ولم يُسلِّمْ لى أيهما . لمتُ نفسى ، وكاد فؤادى ينفطر لولا أنه تبعنى . خطا خلفى ، وبصمته البليغ تبعنى.

أطاشَ سرورى صوابى فهتفتُ أسمعه وأسمع الأكوانَ وما خلفها :

- هذا يومُ سعدى يا مُعلم.

غير أنها خطوات ونالتْ مِنِّى ارتجاجة رأيتُ من خلالها ذراعىَّ مُعلِّمى تميدان وقوامه يقصر ، فقفز قلبى إلى بُلعومى وصرختُ :

فى منطقة المستنقعات أشرتُ إلى الاتجاه الذى رأيتُ فى جفافِ سبخاته ما يؤمِّن مسيرنا.

- يا مُعلمي.

ولأنَّ مِن الحقائق ما يعلن عن نفسه ، فقد تيقنتُ مِن أننا إنما نسوخُ في سبخةٍ هي دبقٌ وملحٌ وطين.

من فوره فشَّ العطشُ وثقلَ الهواءُ وتداعتْ حشراتٌ ما كنتُ لأظنَّ أنَّ لها في الحياةِ وجوداً ، وظهرتْ حجافلٌ مِن جنادبٍ وصراصير وبراغيث ونملٍ يطيرُ وآخر يمشي ، وتلاطم مِن حولنا ما لا حصر له مِن الأغشيةِ السميكةِ والخراطيمِ الدقيقةِ والهُدبِ اللواسع.

هلِعْتُ وخِفتُ فقئتُ ، بينما كان مُعلمي رابط الجأش ثابتاً في غوصه ، وظلتْ ملامح وجهه على انبساطها لا تنبئ عن جزع أو استهوال أو هلع.

رجوته :

- دلني يا مُعلم على طريقةٍ للخلاص.

فنظر إليَّ ولم يتكلم ، فيما تماس السبخُ وأطراف خرقتينا ، ومِن فوقنا هامَ ناموس ورفرفتْ فراشات وزنتْ يعاسيب وحوَّمَ بوم ، ومِن باطن السبخةِ اشرأبتْ حيات ، وفوق أديمها زحفت ديدان ويرقات . وإذ أهشُّ بكفيَّ المرتعدتين ما يعلونا وأذبُّ ما يتسلقنا ويقتربُ منا ، ظلَّ مُعلمي مُحافظاً على ثباته وهدوء جنانه ، في حين هرولتْ إلى حوافِ السبخةِ عظاءات وأورال وحرابيٌّ ، وتقافزتْ جُرذان وجرابيع، وأتانا من الأحراش عواءُ ذئابٍ ونباحُ كلاب.

وصل السبخُ إلى سُرَّتينا ، ففكرتُ في فرارٍ انقطعتْ سُبُله ، وغفران حرَّمْته على نفسي لتوريطي مُعلمي فيما هو فيه ، وأيقنتُ أنَّ الهلاكَ واقعٌ واقعٌ ، واحترتُ فيما بيديه مُعلمي مِن قوةِ احتمال ، وتمنيتُ لو أنَّ السبخة ابتعلتني فداءَ مُعلمي . وبينما أنا في حالي هذه إذا بجذبةٍ مِن قبضةِ مُعلمي لزندي . ملهوفاً نظرتُ إليه فإذا به يُسلط عينيه في عيني ويقول :

- هذا جزاء مَن ينقاد لِمَن لا يعرف أسرارَ الطريقة.

غصَّ حلقى ، فقد أدركتُ أنه إنما يعيرنى بغفلتى وجهلى .

وإذ يصل السبخُ إلى عنقينا ، قال :

ـ عيناك مفتوحتان وما هما بمفتوحتين.

ولَمّا وصل السبخُ إلى حوافِ ذقنينا أمرنى بصوت تغشته حشرجةُ الاختناق :

ـ افتحهما.

مع يقينى من كونهما مفتوحتين إلى حدّ الجحوظ ، امتثلتُ لأمر مُعلمى ، وما كان لى ، وقد مَسَّ السبخُ شفتىَّ ، إلا أنْ أمتثل.

ما إنْ فعلت حتى وجدتنى ممدداً على الكليم ، ورأيتُ عينىَّ مُعلمى تمسحان وجهى ، وكفه الشافية فوق جبهتى ، وانساب صوته رقيقاً حنوناً داخل أذنىَّ ، وببطء المستيقظ لتوه ميزتُ سؤاله :

ـ ماذا فعلتَ بى وبنفسكَ فى منامكَ .. يا أحمق ؟

قـصـة

الغربان وشجرة التوت

محمد فرج

الحجر الذى انطلق من يد الصبى كشف كل شىء، نفذ إلى قلب شجرة التوت فكشف المستور، أظهر ما كان خافيا على الجميع، ما لم يخطر على بال أحد، أصاب الجميع بالدهشة، واختلطت المشاعر بين الخوف والرعب والهلع والذهول.

كان الأولاد يلعبون بالكرة الشراب تحت الشجر، وكنا جالسين تحت الجميزة نشرب الشاى فى ساعة العصارى، وكان صوت الشيخ محمد رفعت ينطلق من المذياع قائلاً: «والعصر إن الانسان لفى خسر»، مد الصبى يده الصغيرة وتناول حجراً صغيراً، ورماه بكل قوة نحو أوراق شجرة التوت، تساقطت ورقة أو ورقتان، لكن ما ظهر فى التو واللحظة كان مذهلاً.

توقف الأولاد عن اللعب، وتوقفنا عن شرب الشاى، وفر الصبى إلى حضن أبيه حتى كاد يدخل بين ضلوع صدره من الرعب، وتوقف صوت المذياع، واتجهت أبصارنا إلى شجرة التوت، التى انطلقت منها اعداد هائلة من الغربان، كانت الاعداد كبيرة جداً، وكان لصوت أجنحتها دوى كطلقات الرصاص، وكانت تتصايح وهى تطير، وتوارت الشمس خلف أسرابها التى اتجهت نحو الجميزة، ونحو شجرة ذقن الباشا، واتجة بعضها نحو شجرة شعر البنت. والكافور، وبدا فى البداية وكأن أسراب الغربان توزع نفسها على الشجرة، ولكن بعضها اتجه نحو الحقول، وحدائق المانجو والمشمش والخوخ والجوافة.

ظهر بعض الصبية وهم يلهثون...

كانوا قادمين من القرية وهم يصرخون فى هلع:

الغربان ملأت أسطح المنازل والبيوت، وجاء جمع من النسوة وهن يصرخن:

الغربان ملأت الشوارع.

كيف أتت كل هذه الغربان؟ تساءل صبى وهو متشبث بثوب أبيه فى فزع، رد الطفل الصغير: من شجرة التوت، قال أبوه: بل من بئر الساقية القديمة التى كفت عن الدوران منذ زمن بعيد.

قالت امرأة: نترك القرية ونرحل، قال رجل: وهل نترك بيوتنا وحقولنا؟ قال الشيخ العجوز: الغربان كما جاءوا يذهبون، تساءل شاب: ولماذا يذهبون؟ وسأل آخر: بل فيم جاءوا وفيم يرحلون؟

صرخ شاب فى الحشود التى تجمعت:

بل نجبرهم على الرحيل، وردد بعض الشباب: نعم، نجبرهم على الرحيل.

تجمع خلق كثير، وظهر بين الجميع ناس تعرفهم وناس لا تعرفهم، رجال ونساء صبيان وبنات، شيوخ وأطفال، وبينما كان الشاب يصرخ: بل نجبرهم على الرحيل. وكان الجمع يردد: نعم نجبرهم على الرحيل، ظهر رجل غريب لم نر وجهه من قبل فى قريتنا أو فى الجوار، وصرخ صرخة لم نسمع مثلها من قبل اهتزت لها الأشجار، كان يصرخ: يا خلق هوه، بير إيه وشجرة توت إيه، لم تأت الغربان من شجرة التوت، ولا من البئر القديم، ولا ولا ولا، وأخذ ينفى وينفى حتى لاذ جمعنا الكبير بصمت رهيب.

صمتنا لنسمع ما سيقوله الرجل، انتظرنا فلم ينطق، وظل صامتاً وانتظرنا ، فظل صامتاً، وأصبح صمته غريباً وانتظارنا رهيباً.

طال صمت الرجل حتى كاد صبرنا ينفد، حينئذ خرج صوته هادئاً وعريضاً: ايها الناس، يا أيها الناس، الغربان خرجت من بيوتكم، من دوركم، من حقولكم وارتفعت نبرات صوته: الغربان خرجت من نفوسكم، وصرخ: من خواء نفوسكم، من ضعف قلوبكم، من قلوبكم التى بها مرض، من سوء طويتكم، من سوء أعمالكم، شركم، شرهكم، موت ضمائركم، توحشكم أيها القتلة، فسادكم أيها الفاسدون، فسادكم الذى ضرب فى البر والبحر، نفاقكم أيها المنافقون، خياناتكم أيها الخونة، لصوصيتكم أيها اللصوص، ضعف بصائركم وبصيرتكم، أيها العميان، أيها الصم البكم العمى، أيها الغربان.

كان صوت الرجل يعلو والبعض يهمهم موافقاً، ويعلو والبعض يهم معترضاً، والنساء يبكين ويلطمن الخدود، والرجل يخفض صوته تارة، ويرفعه تارة، ويرفع يديه لأعلى. ويدب الأرض برجليه، فجأة ارتفع صوت الطفل الصغير: الغربان تخرج من جلباب الرجل والغريب، الغربان تخرج من بين أكمامه الواسعة، نظر الجميع للطفل الصغير فصرخ أبوه منزعجاً: هذا الطفل يرى ما لا نراه، وكان الطفل مستمراً فى صراخة: الغربان تخرج من فـم الرجل الغريب، فاتجهت الأبصار نحو المكان الذى كان يقف فيه الغريب، فلم نر سوى الغربان التى تفر نحو الشجر.

تعالت أصوات أجنحة الغربان التى تصعد وتهبط وتلف وتدور فى أسراب وتشكيلات، وتعالى نعيقها فوق الأشجار وفوق أسطح البيوت، كان لنعيقها صوت وصدى أشبه بصوت الرعد، اختلط الصوت بالصدى، واختلطت أصوات الغربان بأصوات الناس، اختلطت الأصوات واختلطت المشاعر بين الخوف والرعب والهلع والذهول، وكانت الأصوات خليطاً من البكاء والعويل والكلام الغامض والقهقهات التى لا هى ضحك ولا هى بكاء، وكان صوت الشيخ الكبير يأتى خافتاً من بعيد وهو يصرخ:

حجر الصبى كشف المستور..

الغربان فوق الشجر..

الغربان فى الحقول..

الغربان بين البشر..

الغربان فوق أسطح المنازل والبيوت..

الغربان فى الشوارع..

الغربان.. الغربان..



النداء

عماد طه

عندما غابت شمس الخميس كان آخر ما سمعه من والده - قم لصلاة المغرب. بين الضيق والخجل قام. التقى الصديقان بعد غياب جلسا للسمر ما بين الجد والعبث، تعالت ضحكات، ابتلت العيون بالدموع - تصادمت الأكف - تمايلت الجذوع.

تسلل شعور بالقلق من بين الضحكات المتلاطمة - انتفغ القلب - تلونت جدرانه بلون الكدر.

خرجت بقايا الضحكات من وسط حلقوم ضاقت ثقوبه، نظر إلى الوجوه بعيون مضطربة. زادت سرعة ريح القلق في صدره! كادت الدماء تتوقف عن الضخ هربا من ريح القلق!! انتفضت قدماه - دون أوامر - مستوية، حملت جسده المضطرب وقلبه الموجوع على أرض ترتجف من زلزال قلبي لم يشعر به غيره.

هم بالصراخ ليستخرج وحشا مفزعا وقف على منافذ قلبه منعه من الصراخ إلا همسا! تحركت رمال مشاعره فكشفت عن تلال الخوف ووديان القلق وغطت جبال الطمأنينة.. التفت ليجد الأشباح تتحرك على أشجار مزروعة في رؤوس جلسائه وقد رأى أغصانها أنياب تريد اقتلاع سر الحياة من جسده..

اقترب - حدق النظر - جحظ بعينيه - قبض بقوة بكلتا يديه على شجرة - أحاط بها بفزع - صرخ بقوة.. ماذا تريدون؟!

وقف الحضور صامتين من فرط الذهول، لقد أمسك برأس صاحبه يهزها هزا..

انتبه على ضحكات هيستيرية، وقع بعضهم على الأرض واستند الآخر على حائط!!...

انصرف يهدهم همسا وقد ركب قطار الحيرة والاضطراب ليحمله لبلاد الهم والحزن.

حاول سقاية شجرة القلق والأرق بماء الذكر والاستغفار عساها تجف أو

تذبل.

أغمض عينيه لتختفى الأشباح - زادت رقصاتها الممجوجة - تحلق الأرق برأسه، ودارت الأيام فى ليلة يبحث عن فجرها وسط ضباب الفكر وظلام الليل وتحركات قلبية عسكرية غير منتظمة.

بدأ النوم يداعب جفونه - تبادلت الأشباح المواقع، تغيرت الملامح فى عينيه، أصبح العدد أقل.

باقتراب الفجر سكنت الرقصات - هدأت الحركات - بدأ الاطمئنان يتكشف - اختفت اغصان كثيرة من شجرة الهم - حاول أن يفتح عينيه ليأنس بعد الضيق.

غلب النعاس والفكر الشارد..

لم يكد الخاطر الليلى الأول يقترب من خياله - من نفس بعد المسافة - الباب يقرع بشدة.

وربما الأشباح تريد الخروج بعد سهرة شنعاء وقد عاودوا التنكيل النفسى بحفيد آدم عله يرتجف ويسقط فى بئر اليأس والخوف!!

فيتحرك فى دنياه متلفتا ملفوفا بالوهم غير عابىء بتعمير ولا بناء متسترا بالعزلة والخفاء..

قام من نومه فزعا، ماتزال بقايا من كأس الليل عالقة بقلبه، جسده فيه بقية من ارتجاف.

كادت الشمس تلامس بأشعتها الأرض - بين برودة الليل ودفء النهار الناشىء..

وقف أمام ابيه يحدثه. تصارعت أنفاسه فجأة..

نظر حوله بغرابة، استقبل السقف بعيون يملؤها الشغف واللهفة، زحف العرق من جوفه لجبينه وصدره ومناكبه، ارتشحت ملابسه عرقا بغزارة، مد رجليه الموجوعتين جذبهما إلى تحته.

مال لجنبه الايسر تحول للجانب الأيمن، نادى بأسماء قديمة وقائمة.. يارب

توقف الكلام، الأنفاس تتسارع وتتصارع - أريد أن أستريح - همس

دار الكلام حوله، استمع فى انصاف دقيق، بدأ النفس يهدأ - انتهت الأزمة؟!

تحركت الأشباح بقوة، ذهبوا وجاءوا، تدافعوا بأشياء غير معهوده.

صاح بعضهم فرحا - بكى آخرون حزنا..

مد كبيرهم يده ليستخرج شيئا ضخما قام مسروراً مغتبطاً ايما غبطة.. ها هى سليمة

جلس بجوار الحائط باكيا - هنيئاً لك العبور العظيم!!

اقترب ليبدأ حوارا مع والده من جديد شمس جديدة ونهار سعيد.. فجأة

لم يجد غير جسد بلا حراك، كان القلق أشباحا حضرت بليل لتخرج معهم الروح فى هدوء كما دخلت.

لتواصل الحوار من مكان هادىء ■



ذكـــــــــــرى

الى ع.ع عاشقة الحرية والإبداع

حسن فتح الباب

فى هدأة الليل المضئ بالسواد
كأنه إشراقة المداد
لشاعر قد اشترى أساه بالسهاد
كفُرّة الجواد
علاه فارس ملثّم وحيد
كرجفة الميلاد
غدّت لىّ الذكرى كطفل فى المهاد
فانساب يشدو راقصا سربُ النجوم
لذكرى لقاء عابرٍ مثير
ما كاد يشفينى من الشرود
حتى استحلتْ غيمةً
زرقاءَ مالت للوداع
لم يبق غير قطرتين من مطر
وحفنتى ضباب
وومضتين من يراع
لم يبق إلا بعض أنفاسٍ



حِرارٍ والتماع

فى مقلتىْ نجوى شعاع من لقاء

وخفقتا شراع

ما عاد لى إلا بقايا أغنية

وطيف أمنيه

كأنه سراب

حفيف ريح حدثت عن غربتى

رفيف ما استبقيتُ من حريتى

أنّات فلاح فصيح

أقسم لا يملّ لا يثور

عزيف موّال لراعٍ عاشق لا يرعوى

صدى نواحِ شاعر مدجّج بشجوه شرود:

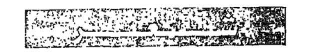
(وإنى لتعرونى لذكراكِ هزةٌ

كما انتفض العصفور بلّله القطْرُ

فيا حبها زدنى جوىً كل ليلةٍ

ويا سلوةَ الأيام موعدك الحشرُ)

أدب ونقد



ابن سنوحى.. لا يكتب وصية

عبد المنعم حسن

نبذة تاريخية (بتصرف)

«حين جردت العصبة أولى القوة
أبناء منف من أقواتهم
وخسفت بهم
فر سنوحى إلى مواطن البدو
... وعاش بينهم
وهو دائم الحنين لنسيم النيل
إلى أن عاد

●●●

ولكنهم فى زوارق الموت ذهبوا
فمازال فرعون وهامان وقارون
يقطعون عليهم الطريق إلى النيل
حيث خبزهم
فلم يكن أمامهم سوى ظلمة البحر
إنهم أبناء سنوحى...
النيل يتنكرلهم
والبحر يبتلع وصاياهم»

●●●

ملفوفاً فى أكفان الملح أعود
يسبقنى صخب البحر الحامل
صرخة بدنى المفعم من
جرعات الموج ومن دفقات اليود
مغموراً فى طبقات العتمة
أرفع كفاً جاهد أن يخترق
سدول الليل القابع
فى قريتنا يمنع عنا عطر الجود
أقمار سعود
وهبتنا زمنا بالمتنزه عن
أرغفة يتامى
ثياب أيامى
ألقى فوق رؤوس القوم الـ عقوا
حفنة برُ
تزهو بعض سنابل
والمحصود
وجود..
والغيطان ولود
مقهورا أطرح فوق حشائش
شط برم المتسلل
من جوعته..
والمنكود
ينكرنى ضوء الشمس المعتم
فى راية القيصر
يدهم جسدى فى سقطته
صلف السلك الشائك
والأختام..
وصك حدود

●●●

عاقبنى - رب الجند - لأنى
لم أتبعه وعلم الضاد الزائف



يرفع فى الهيجاء
أمام ملالى الفرس
قعدت إلى آفاق النيل
أطير فى تابوت
وأنا المدفوع إليه
لأبنى فى الصحراء بيوت
وأرفع فى قاعات الحكمة
ما وهبتنى كف الله
على الملكوت

●●●

راودنى - رب الغنم -
وما يمتلك يمين كفيلٍ
أن يجعلنى فى حاشية
ربيب العرش
وليس علىّ سوى أن أقف
على الأبواب
أغلق أغمض
عما هيأ من أسباب
نخاس كعاب
وأنا المدفوع إليه بما امتلك من الأزميل
ومن أسفار النيل
وما يهمسه البردى وبواكير
الكون الخارج من شرنقة الليل
فراشة نور تسعى بالترتيل

●●●

مطرودا من جنتك
أيا فرعون النهر
وطريداً فى أسبلة السعى
يداهم خبزى كل بغاث الطير
أتنفس عسسا
يمرح فى أوردة المصر
ولا أمتلك فصاحة زارع
يشكو للمتولى

من أغوات القصر
فخرجت بليل
وفراشى خاوٍ
إلا من سمة الأب .
«العابر» ذات ظهيرة يوم قائظ
فوق مياه قناة الصبر
ليطيح القهر
وخرجت بليل...
أحمل أكليل الأب العاجز
فوق الرأس
ومن أيقونة أمى
ما يحمينى من دركىّ البر

●●●

وها أنذا...
مخفوراً فى عربات الثلج
ملفوفاً فى أكفان الملح
أعود
مطروحاً فوق البرد العشب
الوحل وتحت سماء الغيم
القحط.. أحذية جنود
أبصركم..
أعجاز نخيل خاوٍ
من تمرات فنيت من أسراب الدود
أبصركم...
يا حيات تلقفُ ما تصنعه
أكف البررة ومساكين السعى
وتوقد فى خصباء الطين
لتمحق عرش الحق
وتمنع عنّا
كفاف الجود
أبصركم
وأنا الشاهد
والمشهود

شعر

حلول واتحاد

مختار غالى

لو أنك تسكن فيها
تتفجر حبا .. وحياة
حتى تصّعّد فى ألق الأغصان إلى القمة
وهنالك .. تخضل.. وتزهو..
وهناك تؤرت(١) فيك سماوات الكلمة
...
لو سكنت فيك
يتبدل فيك النسغ..
وتصبح لا شىء
تتلاشى.. فتين..
تمحو ذاتك ذاتك
لا شىء يساوى كل الأشياء
فالكلمة أنت..
وأنت الكلمة
...
ماذا لو جاوزت الحد..
وغادرت وعاء الطين
وانحرف النسغ اللاغب فيك..
إلى الاستيطان
فى جزر نائية .. نائية..
لا يعرفها إنسان
فيها أنهار.. من لبن لم يتغير طعمه
فيها أنهار من خمر الكلمة؟



●●●

يا قمر البهجة .. من ألف زمان وزمان
وأنا بين يديك.. أصلى.. وأنا جيك
يا قمر البهية.. أرجوك .. وأرجوك
ثبت شلالات الضوء المنهمرة من فيك
من حل جهات الروح.. أنا ديك.. أنا ديك...
عن الأقصى .. للأقصى..
فى الآفاق الشاسعة بواديك..
فلست بدونك شيئا
فزنا أنت.. وأنت أنا
اثنان .. افترقا فى ظل هيولى وسديم
وتلاقينا .. يا نوارة قلبى..
فى متسع..
من أفواف(٢) الكلمة

(١) التأريث: الإغراء بين القوم وتأرثت اتقدت
(٢) الفوف بالضم القشرة التى تكون على حبة القلب والنواة دون لحمة.



نزف الصبابات

النوبى الجنابى

أمضى
على مضض من الوهج
حلما غره الترحال
خلف موائد القمر
..يمد الخط حيناً
وحيناً يصطفى السكون
تحت نوافذ الضجر
يتغشاها
يقيم عرس الخرافة
ما بين نزف الصبابات
إنغلاق المدى
وانفتاح بوابات المنفى
لها إمتداد الريح
بدء إرهاصات العشق
تختبئ بأضرحة الوجع
جسدا بلا رأس
وأكتافا بلا أذرع
لم يكن لها البدء

فى مدارات الرغبة
والوله الشبقى
تستحيل أنثى
لم تتهيئ بعد
تشف عن أذرع النهر المهاجر
خلف دومات البحر
والخصر من ماء وطمى
تنهل منه السواقى
بغبشة الفجر الوميض
تصحو الديار التى
آلت إلى الغسق البعيد
تغسل الجرح بالنار
وتسبح فى نهر من جليد
هى شهقة الكون تعلو
تشف عن وجه الهيولى
وأنصاب الرغبة على خرائط الجسد
توقظ مكنون البعث
ولهاث الحلم فى ظلمات ثلاث
نزف الصبابات
إنغلاق المدى
وانفتاح بوابات المنفى

منتدى الأصدقاء

سطل اللبن..

تقطع المسافة كل صباح من قريتها الصغيرة إلى المدينة.. تمشى أو تركب.. تحمل فوق رأسها أو فى يدها سطل اللبن المغطى بقطعة من القماش الأبيض.. ومعه المكيال.

الفتاة الصغيرة فى الشوارع الكبيرة تسير.. عيونها ترسل نظرات حرمان أو اشتهاء إلى كل شىء حولها.. تنادى أو تطرق الأبواب.. تملأ المكيال أو تنصصه.. وتحصل على النقود.. إلى آخرين تنتقل .. فى جيب جلبابها تتزايد النقود؛ وفى السطل يقل اللبن.. وتسير بين كل خطوة وأخرى تتحسس النقود.!!

من شارع إلى آخر؛ ومن بيت إلى آخر تنتقل .. ينقضى معظم النهار والسطل مازال أكثر أو أقل من نصفه فيكسو الخوف ملامحها.!!

تدخل أحد الأزقة.. رمال وحصى، وبقايا هدم أو بناء على جانبيه.. تتعثر قدماها .. كاد السطل أن يسقط من فوق رأسها الصغير .. على الرصيف يجلس أحد عمال البناء أو الهدم ينتظر أو يستريح .. ينهض مسرعاً ، يسند السطل فوق رأسها .. تمنحه ابتسامة شكر أو امتنان، وتمضى.. يتابعها ببصره إلى أن تغيب..

تدور فى الشوارع .. قليلة الخبرة لتجد نفسها تعود إلى نفس الزقاق..

العامل مازال جالسا فى مكانه .. ينتظر أو يفكر .. تتعثر عيناه بها .. ينهض واقفا .. تقترب منه .. يقترب منها .. يتفحص ملامحها.. تراقص فى عينيه .. الرغبة .. تصعد إلى عقله .. تلح .. يستوقفها .. وبسرعة يمد يده فى جيبه ويخرج بعض النقود .. يضعها فى يدها فتتهلل أساريرها .. وقبل أن تمد يدها لتنزل السطل يمسك بيدها .. يحكم قبضته عليها:

(لا أريد لبنا.. تعالى معى..)

(إلى أين..؟!)

(إلى مكان تبيعين فيه كل اللبن الذى معك..!!)

يحمل السطل عنها ويسير .. تسير بجواره .. لا يتكلم .. لا تتكلم ..

يبتعدان يقتربان من مكان ناءٍ لا تظهر فيه سوى أكوام عالية من القمامة والمخلفات يضع السطل على الأرض.. تتناثر بعض النقود من جيب جلبابها .. تطير قطعة القماش.. وتتجمع جيوش الذباب لتحيط أو تتساقط فى اللبن..و..و..

رمزى بهى الدين - الإسكندرية

الطوفان

تناهى إلى علم عبد المتجلى أن طوفان نوح وصل إلى قريتهم وجاب عاليها واطيها وأغرق الفساد والمفسدين. والقهر والقاهرين. صعد عبد المتجلى فوق التنور وراح يهلل ويكبر: الله أكبر الله أكبر. لكزته أم السعد التى فزعت من نومها على صوته الأجش. قام عبد المتجلى يفرك عينيه وتوجه إلى الحمام مهرولاً لقد كان عبد المتجلى على وشك أن يبول ■

زكريا باهى

الموت على غير الوضع الصح

لم يعد عبد المتجلى يطيق لا ما حوله ولا من حوله. لا الأشياء ولا البشر، لا الشمس ولا القمر، لا الليل ولا النهار. لا مانشيتات الصحف ولا نشرات الأخبار. حتى اكتشف عبد المتجلى السر فى لحظة تجلى لم يعد يطيق حتى نفسه. سألته أم السعد عن سبب اكتئابه. أحس أنها تقدم له مرثية عبقرية - غير مسبوقة البيان والشجن - لذاته وللجغرافيا وللتاريخ. حدق عبد المتجلى فى المرآة وتقيأ وبصق ثم أنكفأ على بطنه ومات ■

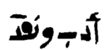
زكريا باهى

عويل الحنين

(لماذا كل هذا الصمت الطويل
السهاد الأنين)
ما الآن وقت مزاح
أيها الرفيق اللئيم
أنت الوحيد العليم بحالى
فكن كعهدك هذا الحليم

وكن لى عند السماء الشفيع
سأضيع
نار اللهفة فى أوصالى والطريق
ما بين دارى ودار الحبيب بعيد
وزمانى برغم عويل الحنين
أصم ضرير عنيد
فأيها البدر الطالع
تعلم لست بالطامع فى ملك لا يبلى
ولا جنة المأوى
وحاشا لله إن فكرت سرا
فى نظرة من وجه المولى
فلست بالمغامر بالمقامر
طامع فى الشفاء لقاء بلا انقطاع ..
فأنا «لو صادف نوح دموع عينى غرقا
أو ذاقا صبابة الخليل احترقا
أو حملت الجبال ما أحمله
جعلت دكا وخر موسى صعقا..
فاذهب ولا تغب أيها الخليل
وأتنى بالبشارة
الضياء إشارة دليل قبول الرجاء
ولا تنس حلة البهاء
وأعلم المعروف فى دنيا العشاق لا يضيع هباء
أذهب ولا تغب
مشتاق أنا يكفينى التعذيب
فاسبق البراق سأظل قعيدا
ما بين شطري الانتظار والأشواق
فلا تغب وكن أنت الحنون
فلا تجعلنى أكمل عمري بحذاء المجنون

أحمد مصطفى سعيد
عضو مجلس إدارة نادى أدب قوص





تشييد

سأشيد ناطحة سحاب وأطلق عليها نفسى فى الوجود ■

أحمد إبراهيم الدسوقي

يا هاجر

منك يا هاجر دائي   وبكفيك دوائي

يا من روحي، ودنيا   ي وسؤلي ورجائي

أنت إن شئت نعيمي   وإذا شئت شقائي

ليس من عمري يوم   لا ترى فيه لقائي

وحياتي في التداني   ومماتي في التنائي

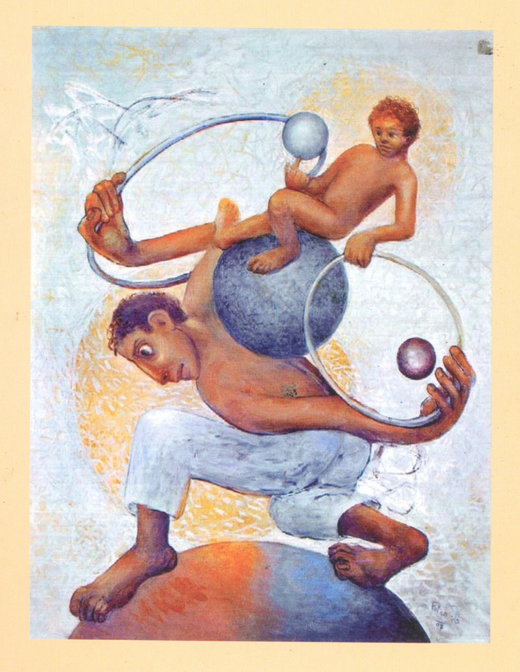
نم على نسيان سهدي   فيك، وأضحك من بكائي

كل ما ترضاه يا مو   لاي يرضاه ولائي

وكما تعلم حبي   وكما تدري وفائي

أحمد شوقي

الإمّعة



الأمل للطباعة والنشر رقم الإيداع ٧٥١٢ / ٩٢ «الثمن: ٣ جنيهات»